DANTE, SHAKESPEARE, GÖTHE,

NELLA

RINASCENZA EUROPEA

DI

G. TREZZA

VERONA
D. TEDESCHI E FIGLIO
EDITORI

1888

DANTE,
SHAKESPEARE, GÖTHE.

DANTE, SHAKESPEARE, GÖTHE,

NELLA

RINASCENZA EUROPEA

DI

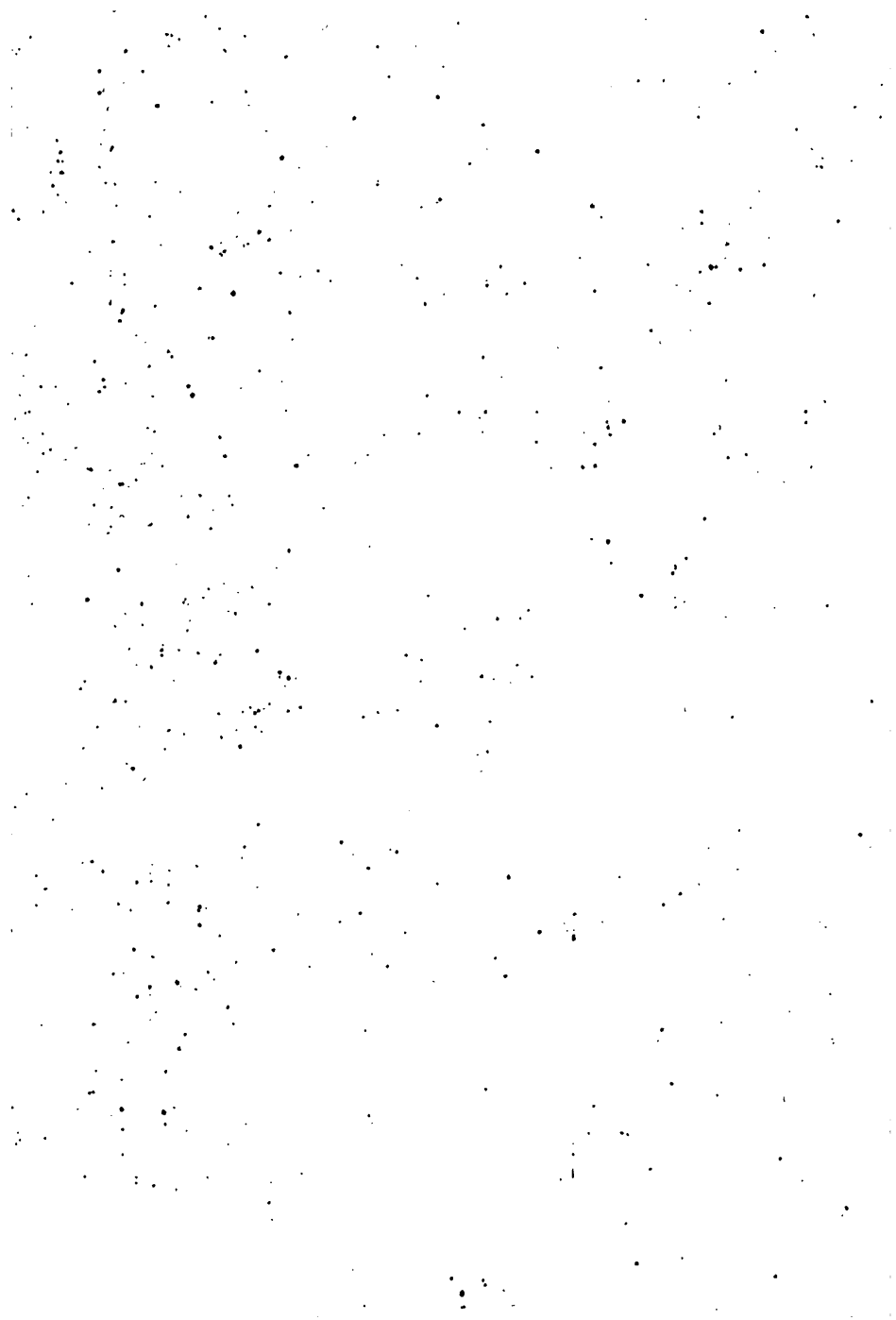
G. TREZZA

VERONA
D. TEDESCHI E FIGLIO
EDITORI

1888

A

GIUSEPPINA TREZZA

CARA COMPAGNA DE' MIEI PENSIERI,
BENEDIZIONE DELLA MIA VITA;
IL XIX MARZO MDCCCLXXXVIII
CONSACRO QUESTO VOLUME.

INTRODUZIONE

La Rinascenza europea è uno dei fenomeni più complessi della storia; e chi voglia comprenderlo, non dee circoscriversi, come i più fanno, nel secolo decimo sesto, ma distenderlo di qua e di là da quel secolo in un giro di rivoluzioni più vaste. La Rinascenza non si rivela in un punto, senza congiunture col prima e col poi; e dal secolo decimo sesto al decimo nono l'evoluzione storica di quel fatto immenso ci si mostra con forme diverse, secondo le diverse relazioni che trova negli

stati sociali in cui si produce. Se l'embriogenia fisica non è che una grande epigenesi di forme per cui si dirama la virtù meccanica degli organismi, del pari l' embriogenia storica non è che un' epigenesi di idee che si rivelano a poco a poco per virtù meccanica d' eredità, e per nuovi adattamenti al clima che portano dentro sè stesse, di fuor dal quale non potrebbero nè generarsi nè compiersi. Le rinascenze del pensiero non sono effetto d' un atto istantaneo che le crea, ma di un gruppo di forze che spostano le loro relazioni secondo i climi ed i tempi diversi. Non sono forze di spirito campate fuori della materia, le quali v' entrino, non si sa come nè donde, a disporla in forme viventi, ma forze della materia stessa, concorporate con lei, indivise da lei, eternamente feconde come lei. La scienza non conosce la forza se non come uno stato della materia; o, se vuoi meglio, materia e forza non sono che due aspetti del moto in cui si risolve ogni fenomeno sia fisico sia storico. Ciò che si dice « spirito », è un gruppo di moti, più alto e più complesso, della materia; di

fuor dal moto il pensiero sarebbe impossibile; e se si sospendesse un istante quell' immenso telaio di cellule per cui circola perennemente la vita dei centri nervosi, il pensiero sarebbe sospeso in un punto, si spegnerebbe per sempre ogni attività creatrice nel cervello, ed una solitudine inerte e muta si stenderebbe per tutte le plaghe dell' universo.

Se dunque la scienza non istudia altre leggi dalle meccaniche, se la vita è un effetto di gruppi molecolari, e la storia un caso umano della meccanica che si trasforma in forze intellettuali, morali, sociali, convien dedurne l' esistenza d' un *clima storico,* in cui si troverà la legge delle rinascenze e delle decadenze; giacchè il pensiero è, pur esso, un' energia storica, cioè un' energia più complessa di moti e rivelatrice d' idee. L' unità della vita cosmica risulta appunto dall' equivalenza del pensiero e del moto che si propaga nell' infinita complessità delle forme d' una materia stessa; tanto che gli atomi per cui si compone una nebulosa nello spazio dei cieli, e gli atomi per cui si compone il batibio

nella profondità dei mari, appartengono alla stessa ovaia, e la materia che splende costellata nei mondi, è pur quella che pensa nel cervello dell' uomo. Se quindi la materia si risolve in un gruppo di moti, e le relazioni diverse per cui si spostano i moti producono la vita, cioè un effetto più alto della meccanica molecolare, ognuno vede che le idee non sono che forme diverse d' una stessa energia. I mutamenti fisicochimici dei centri nervosi ad ogni nuovo stato ideale che vi sorge, la connessione certa di quei mutamenti coi nuovi stati del cervello; l' impossibilità che l' idea si manifesti di fuori dall' organismo che ne circoscrive il modo dell' energia, ci mostrano il gran fatto delle *formazioni lente del pensiero,* che è pur esso, un fatto organico, non una specie stabile campata di là dai sensi, di là dalla materia, in un mondo di demiurghi platonici. No: per la scienza il pensiero si produce come gli altri fenomeni, non contiene leggi proprie e concreate con lui; non le distribuisce alle cose, nè vi partecipa gli splendori del suo cielo impossibile. Il cielo delle idee è più grande

e più profondo che non sognasse Platone co' suoi miti filosofi. Ogni atomo costituisce un cielo, per la scienza; la connessione dell'atomo coll'infinito è salda ed eterna; togliete via l'atomo e l'infinito sparirebbe come il sogno d'un'ombra. E lì, dal seno degli atomi, che nasce la vita, è dallo spostarsi meccanico delle loro relazioni che si manifesta il pensiero; ciò vuol dire che il pensiero è parte integrante della materia che non potrebbe rivelarlo a suo tempo, se già non lo contenesse virtualmente. Il pensiero, per noi, costituisce la più alta somma di energie molecolari a cui sia giunta finora la vita.

Or come il cervello è un grande condensatore di tutte l'energie che si promovono dai centri nervosi, e si potrebbe chiamare, non a torto, il clima che le contiene, le sostenta, e le produce, così nel congiungersi insieme dei cervelli in uno stato sociale, si condensa la vita organica che si esprime da quella relazione feconda d'attività conserte in un lavoro comune nel tempo. L'effetto di questo lavoro è appunto una somma di energie ideali che vi

si promovono, vi si consociano, vi si organizzano in uno stato più vasto e più complesso, cioè in un *clima storico,* come lo intendo io, e come lo intendono coloro che studiano il pensiero umano come formazione della natura giunta ad una più alta coscienza di sè. Il clima storico è il registro delle grandi esperienze organiche; le *formazioni ideali* non si potrebbero comprender fuori di lui, giacchè le porta nel suo seno. Staccate un gruppo di idee, cioè un gruppo di energie organiche dal clima storico che le contiene e le genera, e voi nulla comprenderete di quella vita profonda che costituisce la parte più grande e più tragica della storia. Le rinascenze e le decadenze dei popoli, e le stratificazioni diverse del cervello omai giunto ad una coscienza, vi riuscirebbero assurdi. Nell'unità recente dell' organismo umano in cui si trovano le vestigia degli stati che attraversò prima di giungervi, c' è una serie di colonie organiche compenetrate fra loro e cospiranti nella vita comune. L' idea che ci pare scoccata in un punto dall' attività dello spirito indipendente, non è che il residuo di

molte esperienze del tempo; e quello che pare istantaneo ed uno, è il fatto più complesso e più arduo ad intendersi di quanti ce ne presenta la storia. Ogni cangiamento di idee corrisponde ad un cangiamento meccanico dei centri nervosi; è sempre un nuovo stato dell'organismo che si prepara in ogni nuovo stato del cervello. Se quel nuovo stato predomina sugli altri, vi si inprime, vi si concentra, vi si risalda coll'esperienza frequente degli atti, e diviene parte intima dell'organismo; l'eredità lo trasmette di cervello in cervello, e per flessibilità feconda di adattamenti si rinnova sempre ad ogni stagione del tempo, e s'infutura in altri stati più complessi di relazioni ideali.

L'evoluzione, se ben si guardi, costituisce un'immensa *epigenesi di forme* che si rivelano senza intervento di demiurghi impossibili, senza finalità predisposta di cause e d'effetti, ma per necessità di forze storiche prodotte al modo stesso delle fisiche. Il *determinismo* predomina in entrambi, e la vita ideale come la fisica non ha bisogno di alcuna forza di spirito, avanzo

dei vecchi miti filosofici che guastarono per tanto tempo, e guastano ancora, pur troppo, lo studio dei fenomeni umani.

L'ipotesi dei *climi storici* come io la proposi già da molti anni nella mia *Critica moderna,* mi par che risponda meglio d'ogni altra, a spiegare la morfologia delle letterature europee. A qualcuno parve allora una metafora sciagurata, e niente più; e se dovessi badare a certa gente presta sempre alle condanne ed allo scherno di ciò che non intende, io dovrei gettarla via, come uno straccio logoro, e pentirmene. Eppure, dopo tanti anni, non me ne pento; e più vi meditai, e più mi si fe' chiaro ed aperto, che il clima storico è un fatto non una frase, anzi un fatto che corrisponde ai nuovi concetti della biologia contemporanea. Per noi non v'ha più nè spirito nè materia divisi fra loro; quei miti filosofici li abbiamo relegati nel limbo di Platone, come Epicuro relegò i suoi Dei monogrammi negli intervalli cosmici. Ciò che si dice « spirito » non è che un gruppo di energie uscite dall'organismo stesso; le formazioni ideali non sono, per noi, che

un caso più complesso della meccanica; formazioni lente, anch'esse, perchè prodotte nel tempo, e dopo una serie non breve di esperienze dei centri nervosi. Il predominio di alcune idee sopra alcune altre, dipende dalla maggiore o minore affinità che quelle idee tengono col clima storico che le crea; prevalgono sempre le meglio disposte a quel clima, cioè quelle idee che trovano adattamenti più pronti e men duri gli ostacoli alla loro vittoria. La legge darviniana si avvera non solo nella vita fisica ma nella storica.

Con tutto ciò bisogna por mente che l'evoluzione è una legge scettica della natura in cui domina la causalità non la finalità. La *selection* del Darwin non esprime intendimento di fini nè scelta di volontà individuali; è una metafora che simboleggia il gran fatto della battaglia per l'esistenza, e del prevalere delle forme più disposte a conquistarsela, e niente più. Quindi l'evoluzione non dinota sempre un progresso, ma non di rado un regresso; e ben lungi dall'impedire i danni sociali, più d'una volta gli affretta e li mantiene

per lunghi secoli, e crea le decadenze tetre nella storia delle nazioni che fanno più dolorosa e più tarda la rinascenza. Certo è che, guardandola a grandi distanze, l'evoluzione è ministra di progressi ideali; ma siccome essa lavora per l'eternità, e mille secoli verso di lei valgono poco più d'un punto del tempo, mal si converrebbe accusarla di colpe non sue. Un gruppo di idee che predomina nella società, è certo il più forte se vi predomina; ma non è sempre il più scientifico, il più idealmente vero, il più socialmente fecondo. Il progresso intellettuale e morale può interrompersi, e l'eclissi della ragione di distendersi sopra un medioevo qualunque. Ma quelle decadenze sì lunghe, sì tristi, per la società che le patisce perchè le ha preparate e volute, l'evoluzione sa vincerle, e ritrova la via della rinascenza pur fra le rovine del tempo.

La Rinascenza europea sarebbe un fatto inesplicabile se non se ne cercasse la relazione coll'antichità grecoromana che in lei e per lei si restaura e si compie nel mondo moderno. Se l'evoluzione storica

del pensiero antico, non si fosse interrotta nel prevalere dell'ascetismo medievale che mortificò le sorgenti più intime della vita umana, e lasciò impresse per tanti secoli le cicatrici dei danni patiti, la Rinascenza non avrebbe il valore immenso che tiene nella società moderna. L'eredità scientifica di quella coltura efficace e sana ci sarebbe stata trasmessa senza ostacoli e senza danni; il nostro cervello sarebbe educato più virilmente e più idealmente; il concetto meccanico dell' universo a cui pochi arrivano ancora nel secolo decimonono, sarebbe entrato più presto negli spiriti colti, e gli avrebbe divezzati per sempre da quei falsi concetti delle cose che prevalsero per mille anni nella coscienza europea. Ecco qui la prova che l'evoluzione non dà sempre quei frutti di progresso che la società non può generare in sè stessa. L'evoluzione facendo prevalere i sentimenti più forti, non di rado arreca danni enormi alla storia, giacchè se il sentimento più forte che predomina nella società è assurdo, se la scienza colle sue grandi scoperte è troppo debole ancora verso quella forza di sentimenti, e

quindi impotente a resistervi ed a vincerli; que' sentimenti prevalgono, l'eredità li trasmette alle generazioni venture; il vasto accumularsi di assurdi costituisce uno stato intellettuale e morale discorde dalle leggi scientifiche, debilita a poco a poco i cervelli, esalta le potenze della fantasia in luogo delle potenze della ragione, e produce quei gruppi di demenze che si piantano nell'intelletto umano come specie stabili dell'ignoranza. Ed è l'evoluzione stessa che le porta di secolo in secolo, come fiumana torba che ingombra le scoperte serene della scienza che perde il suo nome, e diventa ancella teologica per ribalbettare gli assurdi del dogma fabbricato coi frammenti d'una dialettica bizantina. Il medioevo non si spiega altrimenti; è l'intermittenza della coltura antica prodotta da una religione semitica che si traforò per ogni vena della società europea. Il cristianesimo dominò per tutti quei secoli d'eclissi intellettuale, ed il danno che n'ebbe la società fu tanto grande, e spostò sì profondamente i poli della ragione, che pur oggi le potenze dell'uomo moderno si risentono ancora di

quella piaga. Se siamo intellettualmente fiacchi, se ad ogni scossa di vento ascetico i nostri occhi si chiudono quasi sgomenti, se l'ignoranza si pompeggia sotto forme diverse, se il dogma, come un cono adamantino, si ficca in mezzo alle scienze e ne rompe l'efficacia sociale, se il concetto meccanico dell'universo ci spaura tanto da reputarlo non una scoperta immensa e certa, ma una bestemmia di spiriti ribellanti; e i più credono ancora disonesta la scienza se caccia da sè quei miti superstiti che ne ingombrano la via dolorosa; se smezziamo la vita in due parti assurde, una di qua l'altra di là dal tempo, se dopo un letargo sì lungo e sì triste, le idee redentrici non entrano che a fatica nella nostra ragione che vi ripugna, per guisa che convenga quasi disfarsi a chi voglia rifarsi nel vero; tutto ciò è l'effetto di quell' eredità d' errori che ci lasciò il medioevo, e che tre secoli di rinascenza scientifica non cancellarono ancora.

Il medioevo non fu un progresso che preparò la rinascenza, come crede, ben a torto, una scuola che intorbida la storia

con idee preconcette; la Rinascenza non uscì dal suo baliatico, come un frutto maturo dalla pianta che lo nutrì, ma fu piuttosto la reazione più grande contro il medioevo stesso. Chi si ostina in una legislazione falsa della storia, sconosce un fatto che domina gli altri, e basterebbe a misurare la profondità della caduta europea in quell'intervallo in cui prevalse il dominio ascetico, uscito appunto dai dogmi medievali. L'antichità per sola virtù di ragione educata da quel politeismo stesso che si disfece tra le sue mani, giunse ad un'altezza scientifica a cui pochi intelletti moderni son giunti. Il concetto meccanico dell' universo, come lo insegnò la scuola epicurea, rivela tanta maturità di genio, tanto coraggio di studi, tanta profondità ideale, che avrebbe liberato per sempre le menti da nuovi dogmi, ed iniziata la libertà dello spirito redento dai gioghi celesti, sì lenta a conquistarsi, e pur oggi sì combattuta e mal certa. Paragona, se ti piace, il concetto scientifico del mondo che si trova in Lucrezio, con quello ascetico di San Paolo, e vedrai come

l'evoluzione storica non è sempre creatrice di progresso. Ella trasmette all'avvenire i sentimenti che prevalgono in alcuni stati sociali, e nulla più; se quei sentimenti sono assurdi, se costituiscono un danno per la ragione, che importa? prevalgono, perchè sono più forti; giacchè molte volte l'assurdo è più forte del vero, e la scienza si trova impotente a resistervi. Il torrente della demenza va senza ritegno per tutte le vie della vita; ed il saggio dal tempio sereno del suo spirito si vela sospirando la testa per non vedere quello strazio. Le leggi della natura e della storia non furono mai così sconosciute e così calpestate che dalla teologia rabbinica di San Paolo. Un Dio che fabbrica l'uomo come un vasaio la creta; una predestinazione impervia che salva e condanna ad arbitrio; quella grazia onnipotente che sorge sulle rovine della natura; quella tetraggine di peccato ch' entra nel mondo e ne corrompe ogni virtù creatrice; quella battaglia tragica fra la colpa e la grazia che devastò per tanti secoli le più belle anime della terra; quel fanatismo atroce che scoppiò nelle coscienze

dei credenti, e collocò l'ignoranza sul tripode a ciò che dettasse i suoi responsi fatui; quella teocrazia di sacerdoti feroci che si piantò sul collo delle nazioni schiave, non è che l'effetto di un concetto ascetico del mondo che gettò la ragione in balia della fede, e strozzò nel dogma le conquiste scientifiche del mondo antico. La grande coltura grecoromana soprafatta e vinta nel predominio ascetico del sentimento non perì del tutto, ma si rimase in uno stato, direi quasi, latente, aspettando quel miglior clima che la restaurasse in una vita nuova, e la ripropagasse nella società più disposta a riceverla. La Rinascenza europea non è altro che la restaurazione della coltura grecoromana in un clima storico più rispondente all' eredità scientifica mortificata e sospesa nel medioevo.

Quanto v'è di efficace e di sano nel mondo moderno appartiene alla Rinascenza non al cristianesimo che ne fu sempre l'ostacolo più forte. E chi attribuisce ad una religione semitica il rinnovamento della scienza europea, e crede che senza di lei

quel rinnovamento sarebbe stato impossibile, sdrucciolerebbe nel falso. Il cristianesimo creò il medio evo colla sua teocrazia, colla sua feodalità, col suo monachismo, non la Rinascenza colle sue scoperte scientifiche, in cui si compie e s' infutura lo spirito sano dell' antichità grecolatina. Se nel medioevo non si fosse continuata l'eredità della coltura antica, se quel germe latente di vita si fosse potuto soffocare sotto le spine teologiche, la scienza moderna non sarebbe stata possibile; e noi, discepoli arditi del vero, saremmo condannati a balbettare i sillogismi della scolastica.

La Rinascenza dunque non è l' esplicamento dei germi medievali, ma la restaurazione dell' antichità grecoromana in un clima storico meglio disposto a continuarla ed a compierla. È il concetto scientifico delle cose che predominò a poco a poco sul mondo teologico; è la grande eredità epicurea che interrotta da un letargo di dieci secoli, riprende il suo corso, rinfresca e risuscita le idee dal loro stato latente, le rifeconda, le moltiplica, le infutura nella

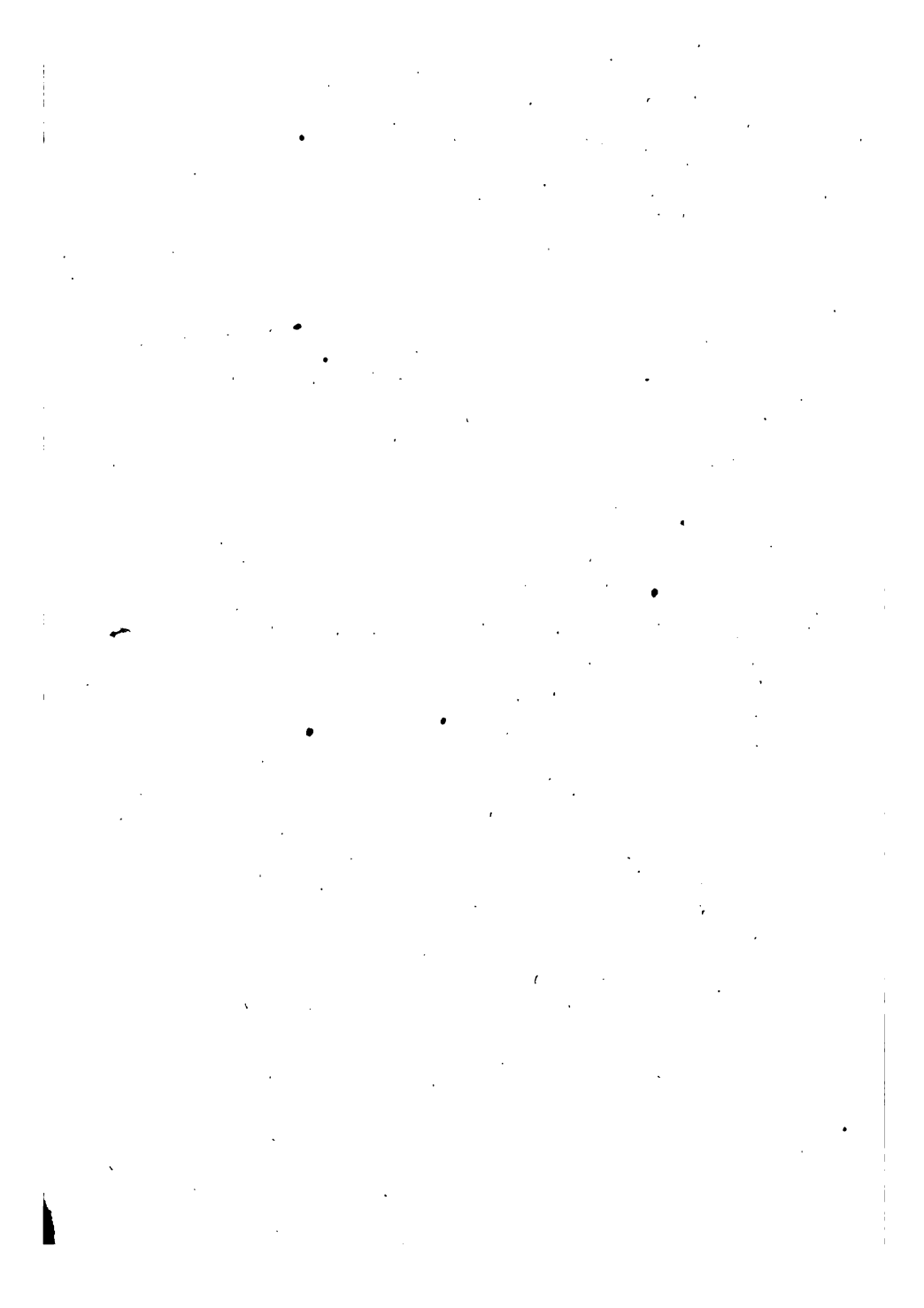
società meglio disposta a comprenderle. Il medioevo che s' era sovrapposto al mondo antico soffocandolo sotto la cappa di piombo della teocrazia, scema le sue resistenze, ed è vinto dalla ragione che diviene anch'essa una forza nel rinnovarsi del clima storico; la rivelazione della scienza sottentra alla rivelazione della fede; l'uomo si strappa d'addosso il vile abito che ne fiaccava la virtù, e l' universo si slarga dinanzi a' suoi occhi: il vecchio dualismo di cielo e di terra sparisce; la terra non è che parte di quel cielo in cui circola perennemente giovane una vita stessa. Le leggi dell' universo non sono più un giogo che opprime e schiaccia gli audaci voli dello spirito conscio del suo valore; la libertà stessa vi si forma, vi si nutre, vi si feconda. La redenzione dell' uomo non dipende più da qualche Dio che gliela conceda come una limosina di grazia; ei trova la salute nell'esplicamento pieno e concorde delle sue potenze ideali; l'infinito è il campo in cui si dispiega con gioia, ed ei sente il valore cosmico del proprio pensiero che lo fa consanguineo alla

vita del Tutto. Per ciò la Rinascenza non è solo restaurazione di forme sepolte, ma riproduzione dello spirito antico che si compie nel nuovo. La continuità e l'unità della coltura europea ritrova, per così dire, la sua via, e l'avvenire umano si risalda sulle basi eterne della natura e delle sue leggi divine.

Ora il gran fatto della Rinascenza europea si manifesta per gradi ineguali in Dante, in Shakespeare, in Göthe. I loro Poemi non somigliano agli altri, perchè compendiano le parti più alte della Rinascenza. In ciascuno di essi il nuovo concetto del mondo si riflette diversamente perchè il clima storico che portava in sè stesso era diverso. La *Commedia* di Dante, il *Dramma* di Shakespeare, il *Faust* di Göthe, sono tre sintesi della Rinascenza europea; ma le idee vi si rifrangono e vi si organizzano secondo che quel concetto predomina più o meno nel cervello creatore di quei poeti; i quali, benchè appartengano a schiatte diverse ed a tempi diversi, ed esprimano nel loro genio le attività ideali di tre nazioni diverse, pur apparten-

gono alla stessa Rinascenza moderna. L'unità della coltura europea vi si manifesta sotto le forme dell'arte che li divide.

I.

DANTE

La Commedia di Dante ai più sembra il compendio del medioevo. Eppure ciò che costituisce la grandezza di quel poema è l'effetto della Rinascenza che cominciava appunto nel secolo decimoquarto; e v'appartiene tanto, che senza di lei non si comprenderebbero le parti veramente eterne della Commedia stessa, anzi non sarebbe stato possibile il modo poetico di quella *Visione* d'oltretomba. Ben è vero: il poema di Dante, se tu ne guardi il concetto del mondo che vi prevale, i dogmi su cui sillogizza, i sentimenti che vi campeggiano, la forma della visione, i simboli ch'egli usa, le condanne filosofiche, le utopie po-

litiche, l'intolleranza verso gli eretici, il sistema delle pene, l'entusiasmo ascetico di alcune parti, l'intendimento della visione stessa, appartiene al medioevo. Quei tre regni ch'ei visita sotto la guida di Virgilio, sono per noi un paese morto; la scienza moderna l'ha disfatto senza misericordia, e nessuna virtù di fantasia potrà ricomunicarvi una realtà così vivente, così piena, per il poeta che prolungava la sua fede in quella visione omai divenuta un abito delle fantasie medievali soprafatte e sorprese dai terrori dell'oltretomba. La visione si può dire la forma psicologica del medioevo (1); quella vita selvaggia,

---

(1) Cfr. Th. Ribot. *L'Heredité psychologique*. Paris, 1882. (2.ª Ed.) pag. 308 e seg.: « Nulle époque n'a vécu plus largement que le moyen âge dans le domaine de l'imagination, du sentiment et du rêve. L'art gothique, la chevalerie, Dante et le grandes écoles mystiques en offrent des preuves surabondantes .... L'univers qui est pour nous un mécanisme infiniment compliqué, régi sur des lois fixes dans les moindre details, était pour eux une scene merveilleuse où des personnages mystérieux faisaient mouvoir des décors ..... : ce qui caractérisait le moyen âge c'est la *vive imagination*, la vision intense. Or la psychologie experimentale nous apprende, a n'en pas douter, qu' entre l'imagination vive et l'hallucination il n'y a qu'une différence de

strana, prorompente da tutto l'uomo non corretto dai freni dell'esperienza scientifica, produceva di per sè la *Visione*, cioè uno stato di allucinazioni morbide in cui si esaltavano i cervelli abbandonati al loro impeto rude ed intenso. Le loro idee non passavano per la filiera della ragione che smorzasse la fiamma delle sensazioni ardenti e piene; essi « pensavano per visioni », nè conoscevano altro modo di rivelare i fatti della loro coscienza, e convertivano in realtà concreta le scosse dei loro organi. Il misticismo di Riccardo da San Vittore, di Gersone, di San Bernardo, gli esaltava in un mondo vagheggiato fra l'estasi. Quel mondo che a noi scettici par sogno, ed è veramente sogno, ai mistici del medio evo era cosa salda che si piantava in faccia di loro, e v'infondeva uno spavento pieno

---

degré, si bien que tout grand artiste, tout *voyant* est un peu halluciné. Par suite, nous sommes amenés à conclure que le moyen âge a toujours été sur la limite de l'hallucination, quand il ne l'a pas dépassée. On retrouve encore, dans beaucoup de ses recits, l'oppression du cauchemar et des visions douloureuses qui l'ont assailli; car le plus souvent la vision est triste, mais d'ordinaire si nette de contours, si precise de details, qu'on sent que cela a été *vu* ».

di gioie arcane; si affisavano nei propri sogni, se li vedevano dinanzi come persone vive, ragionavano con essi; il cielo e la terra non avevano segreti per quelle anime a cui la fede porgeva le ali da volare per tutte le vie. La visione quindi costituiva per essi il fatto più certo dell'esistenza; l'oltretomba s'affacciava come il regno verace dello spirito, ed il mondo non era che l'ombra caduca dell'esistenza; la vita si stava di là, tutta di là, giacchè il sogno era per essi più tenace, più certo, più desiderato del vero, anzi si confondeva col vero. Tra l'immaginazione, quando è così intensa, e l'allucinazione degli organi, il confine è tanto breve, che spesso si varca senz'accorgersi, e lo sdrucciolo alle demenze è assai leggero in un tempo in cui la ragione ha scarso dominio sulle menti. L'intensa rapidità della fantasia che si eccita ad ogni scossa del sentimento, e si esalta in visioni or voluttuose, or feroci, or terribili, si fa manifesta in Dante, le cui visioni si porgono così salde così concrete, che ti paiono cose e non sogni.

La *Vita Nuova* non è che un gruppo di visioni traverso le quali mal discerni la parte storica dalla parte fantastica, tanto si mostrano compenetrate insieme. Il primo amore de' suoi anni giovinetti, v'è tra-

sformato in un mondo pieno di sogni, di terrori, di mistero. Cielo e terra si confondono nel suo cuore ebbro di voluttà, di spavento, di lagrime. La sua natura ardente, mistica, esaltata in quel sentimento nuovo ed intenso, prorompe in visioni or dolci, or malinconiche, or tetre. Tu senti che Beatrice lo gitterà ben presto in un mondo ascetico nel quale il suo sentimento d'amore, prenderà, per così dire, le ali della fede, e convertirà in simbolo sacro di redenzione morale colei che gli mostrò « gli occhi giovinetti », e gli diè « tanta dolcezza al cuore », con un saluto per via. Cotesto modo di pensare in visione, ch'è proprio della fantasia medievale, si fa manifesto in quella canzone di Dante che si potrebbe dirne il documento più certo; è un sogno di Dante che contiene la storia psicologica di quel tempo. Ei « vede in sogno » la morte di Beatrice:

« Io presi tanto smarrimento allora
Ch' io chiusi gli occhi vilmente gravati,
Ed eran sì smagati
Gli spirti miei che ciascun giva errando
E poscia imaginando
Di conoscenza e di verità fuora;
Visi di donne m' apparver crucciati
Che mi dicean pur: Morra' ti, Morra' ti;

Poi vidi cose dubitose molto
Nel vano imaginar, ov'io entrai;
Ed esser mi parea non so in qual loco,
E veder donne andar per via disciolte,
Qual lagrimando e qual traendo guai,
Che di tristizia saettavan foco.
Poi mi parve vedere appoco appoco
Turbar lo sole ed apparir la stella,
E pianger egli ed ella;
Cader gli augelli volando per l'a're;
E la terra tremare;
Ed uom m'apparve scolorito e fioco
Dicendomi: che fai? non sai novella?
Morta è la donna tua ch'era sì bella.
Levava gli occhi miei bagnati in pianti,
E vedea (che parean pioggia di manna)
Gli angeli che tornavan suso in cielo,
Ed una nuvoletta avean davanti,
Dopo la qual cantavan tutti: osanna,
E s' altro avesser detto, a voi dire' lo.
Allor diceva Amor: Più non ti celo;
Vieni a veder nostra donna che giace.
L'imaginar fallace
Mi condusse a veder mia donna morta;
E quando l'ebbi scorta,
Vedea che donne la covrian d'un velo;
Ed avea seco umiltà sì verace
Che parea che dicesse: Io sono in pace,
Io diveniva nel dolor sì umile
Ch'io dicea: Morte, assai dolce ti tegno

Tu dei omai esser cosa gentile
Poichè tu se' nella mia donna stata.
Vieni che il cor ti chiede. »

Nessun poeta antico avrebbe potuto rivelare sè stesso a tal modo; qui non hai l'analisi fina d'un sentimento che si disserra a poco a poco nelle sue parti più intime; qui l'analisi non si profonda nel sentimento traendone fuori le pieghe più recondite e più fuggenti; nè rifrange come in un prisma ad uno ad uno i pensieri del cuore; quindi le imagini che ti dà non sono fredde quasi avessero traversato la filiera della riflessione poetica. Il sentimento non gli resta di dentro, non lo studia, non lo scompone, ma gli prorompe in una visione accesa e piena, in cui si fondono le diverse note dell'anima che colora di sè stessa le cose. Il dolor che lo dispera per la morte della sua donna, è il dolore del mondo che si dispera con lui. Non soffre solo; è una schiera affannata di esseri in doglia; ei vede donne crucciate che gli annunciano sventura, e donne disciolte che vagano lagrimando per via, e traendo guai come saette di foco, il sole s' intorbida e piange colla stella che sorge; ei leva gli occhi bagnati di pianto, e vede un coro d' angeli come pioggia di manna, ed ode

l'osanna dietro una nuvoletta che sale al paradiso, e intorno uno stuolo di donne coprire d' un velo quel corpo che spirava tanta umiltà da rendergli dolce la morte, divenuta per lui cosa gentile dopo che si posò sul volto della sua donna. È la prima volta che nella visione della morte la tristezza accesa dell' estasi si confonde con un sentimento virginale, e con una misticità di desiderii e di lagrime. Anzi è appunto il mistico che pervade e trasforma i simboli che hanno tanta parte nella fantasia medievale di Dante. A noi moderni riesce inesplicabile e bizzarro quel modo di concepire per simboli; e ci sembra, non a torto, che il simbolo uccida la grande arte che domanda forme viventi ed organiche, non astrattezze ideali rappresentate da figure che non le contengono in sè stesse. Ma nel medio evo si pensava per visioni, e quindi il simbolo era diventato una legge poetica, ed aveva un' efficacia di tradizioni bibliche omai perduta per sempre. In quei tempi di fede respiravano, più o men tutti, anche gli spiriti più arditi e più liberi, in una, direi quasi, atmosfera di simboli; il pensiero v' acquistava un non so che di vago, di solenne, di sacro, che piaceva a quelle fantasie impresse di terrori e di misteri. Il sentimento non si

dischiudeva nella nudità virginalmente candida della natura, ma si nascondeva per entro ad un velo quasi devoto nell'ebbrezza in cui s'esaltava, e compunto di quell'estasi amorose che cominciavano in terra e si perdevano in cielo.

Oltre a ciò nella fantasia medievale si trova un altro elemento che la fa così strana a comprendersi; cioè la tradizione scolastica che l'assottiglia in sillogismi, ne rompe e ne guasta l'ispirazione larga e fresca, e le comunica un non so che di contorto e di arido. Quella dialettica fredda in cui si stringe e si congela il pensiero, quelle idee sillogizzate, spezzate, smunte nelle categorie della logica, vi smorzerebbero affatto ogni poesia, se l'ardor del sentimento e la virtù del fantasticare intenso non avvivassero le astrazioni morte. Nella *Vita Nuova,* e, più spesso, nel *Convivio,* tu hai gli esempi d'una visione ardente di spiriti allucinati, e d'una dialettica pesante ed acre che si sforza di ritrovare le idee sotto le visioni. È un lirismo ibrido in cui le reminiscenze occitaniche, il simbolismo ascetico, la dialettica bizantina, si compenetrano a vicenda. La Beatrice non è più la donna che imparadisa il suo cuore con uno de' suoi sguardi, ma la filosofia che lo accende di sè, lo trasmuta

dai primi concetti, lo sospinge a nuovi amori più alti. Il linguaggio che usa ti pare lo stesso, e lo credi un inno eucaristico alla sua donna; ma la visione ricasca di subito come semispenta a' tuoi piedi; egli stesso t'ammonisce della metafora audace, squarcia colle proprie mani il velo poetico, e ti mostra in luogo d'una creatura vivente e vera, il cadavere freddo d'una teoria medievale. Il *Convivio* non è altro che un commento scolastico di alcune parti del *Canzoniere* dantesco, e ne costituisce la più grave condanna; giacchè quando la poesia si riducesse tutta a mettere in versi una dottrina recondita, ed il commento di quella dottrina riesce, non di rado, più oscuro e più arido della Canzone stessa che spiega, allora l'arte si striscia faticosamente intorno le idee, ma non crea il mondo vivente dei fantasmi poetici. Quel *Convivio* di Dante in cui la prosa va così dilombata, così tarda, così contorta di metafore strane, in cui le dottrine medievali diventano ancelle d'un amore simbolico, non mi pare che riveli tutto il sentimento del poeta. Vero è ben ch'ei confessa il nuovo amore per la filosofia come per una donna che lo redime e salva dall'altro che gli siede profondamente nell'anima piagata; ch'ei ci parla di

battaglie lunghe e dolorose sofferte per vincerlo. Ma io credo che gli studi filosofici a cui Dante s'era dato dopo la morte di Beatrice non avessero tanta virtù d'esaltarlo in quelle fiamme divine ch' ei dice. La donna che lo guardò pietosamente e gli destò nuovi amori, nuove battaglie e nuovi disinganni; la donna contro la quale ei scaglia parole così roventi, così superbe, così acri, era qualcosa di più della filosofia; se dopo per nasconder agli altri i nuovi misteri del cuore, convertì quella donna nella filosofia, come convertì Beatrice nella teologia, ciò non toglie che sotto alle astrazioni recenti e postume ci sia spesso il grido d'un'anima offesa, la confessione di battaglie e di peccati arcani che mal s'addirebbero ad una donna simbolica.

« . . . . . . La donna in cui peccai »

non avrebbe senso in quel caso, o ne avrebbe uno contrario agli intendimenti del poeta.

Medievale è pure l'utopia politica di Dante; ed il libro *De Monarchia*, per il suo contenuto e per la forma scolastica che vi campeggia, non esce dalle tradizioni del suo tempo; e sarebbe un assurdo cer-

carvi i grandi principii della società moderna sulla costituzione degli Stati e sulla libertà delle nazioni. Ei vi sillogizza i testi biblici senza comprenderne il senso, ed un filologo moderno sorriderebbe di quella sua esegesi. L'imperio, come lo vagheggiava Dante, non è l'erede della grande coltura grecoromana, ed il creatore della conquista mediterranea fatta omai bacino dei popoli, come ben dice Carlo Ritter; lo direi una specie di teologia civile poco disforme da quella che imaginava il Vico nella *Scienza Nuova*. I fatti storici son preparati da una provvidenza segreta che li pensò eternamente in sè stessa, e gli effettua a poco a poco nel tempo; v'è, secondo Dante, un demiurgo della storia come della natura; il fenomeno non produce la legge ma la riceve da una virtù trascendente. L'impero l'ha fatto Dio com'è; la grande centralità umana che uscì da mille disastri di popoli conquistati ed oppressi, è l'effetto della sua volontà che dispose quelle oppressioni e quei disastri; la gloria di Roma è la gloria della provvidenza; guai a chi la tocca; i Cesari ne sono gli eredi legittimi, e la pace del mondo dipende dall'imperio che protegge sotto le ali dell'aquila sacra le nazioni soggette.

L'utopia di Dante non è che la centralità cattolica spostata nel mondo europeo; Cesare è il Papa della società civile, come il Papa è il Cesare della società religiosa. Impero e Chiesa: due grandi rovine per noi che abbiamo della storia un concetto più scientifico e più conforme al vero; ma parevano a Dante due necessità viventi ed eterne del genere umano. Non direi che il libro *De Monarchia* non oltrepassi, in alcune parti, il medioevo, anzi esaminerò più tardi il valore storico di certe divinazioni che si contengono in quel libro, irto di sillogismi e pesante di stile; ma la legislazione civile degli Stati moderni, come la intendiamo noi, nessuno potrebbe scovarcela per quanti sforzi vi faccia. Il concetto politico di quel Ghibellino, è molto più vero del concetto guelfo che disconosceva il gran fatto sociale della centralità dell'imperio laico. Ma Dante intendeva la provvidenza a suo modo, e la sua teologia disumana strozzava in cuna le libertà dei municipii e l'indipendenza delle nazioni (1).

---

(1) Anche nel *De Vulgari Eloquentia,* benchè v'abbiano divinazioni profonde e giuste sulle *formazioni storiche* della lingua italiana che « si rivela

Che se tu guardi la COMMEDIA qual' è, non qual se la fabbrica l' entusiasmo de' suoi devoti, troverai che il medioevo ne

---

in tutte le città d'Italia ma non si posa in nessuna; » (*in qualibet redolet civitate, nec cubat in ulla*. Cap. XVI); pure la dottrina sulle origini dei linguaggi è medievale. Dante credeva che la lingua d' Adamo fosse l' ebraico; che il primo vocabolo scoccato dalla glottide umana, fosse *El;* che la diversità delle lingue si spiegasse colle tradizioni semitiche sulla torre di Babele! Io non condanno Dante se credeva alla rivelazione biblica, ai miti di Adamo e della torre babelica. Quando si pensa che nel secolo decimonono Bonald, Lamennais, Gioberti, Wiseman, ripetevano gli stessi errori, e che non mancano pur oggi alcuni filosofi tonsurati che vi credono ancora, sarebbe ingiustizia biasimarne Dante; ma è giustizia riconoscerne le grandi divinazioni sul problema della lingua italiana. Dal Machiavelli al Manzoni si tenne, pur troppo, una via diversa proponendo alla lingua nostra un centro municipale e non un centro intellettuale. S'è fatto molto strepito senza frutto alcuno. Ora la filologia contemporanea riprese compiendola scientificamente l'idea dantesca; ed un filologo di genio, l'Ascoli, fra gli altri, ne ha dato l' esempio in uno studio stupendo. (Cfr. *Archivio Glottologico*. T. I). E già fin dal cinquantuno Carlo Tenca nel suo *Crepuscolo*, difendeva con un vigore di dialettica che nessun critico possedeva a quel tempo, le idee di Dante. (Cfr. *Prose e Poesie scelte* di Carlo Tenca, per cura di Tullo Massarani. Milano, 1888. T. I. pag. 342 seg.).

costituisce il fondo, benchè la Rinascenza vi cominci in alcune parti che esaminerò a suo luogo. Il concetto dell'universo come si rivela nella Commedia è medievale; il vecchio dualismo tra l'uomo e Dio, fra la materia e lo spirito, vi campeggia e vi domina; anzi di fuori da quel concetto il Poema sarebbe stato impossibile. La visione dell' oltretomba che a noi pare sì bizzarra, è il compendio di tutte le fedi, di tutti i sentimenti, di tutta la vita del medioevo. Il mondo che Dante descrive, punta, per così dire, tutto di là dal nostro; la salute ch'ei cerca risponde a quel concetto; è una salute che l'uomo trova fuori di lui, che gli viene dall'alto come una limosina. Nel suo viaggio attraverso i tre regni:

« Libertà va cercando . . . . . . »

come ne dice egli stesso; ma qual' è questa libertà in cui si redime e si corona? non certo la libertà come la intendiamo noi moderni, cioè la conquista piena dello spirito che si redime nelle grandi leggi della natura, libertà sana e feconda ch' è l'effetto di energie conscie di sè; ma la libertà ascetica dei figliuoli di Dio, che congiura contro le leggi cosmiche, che abbomina la

materia come una peste, che abbatte la ragione a piè della Croce, e disfacendo nell'uomo ogni vestigio di terra, lo risuscita in una creatura di spirito. Questa è la redenzione di libertà che Dante va cercando sotto la guida di Virgilio e di Beatrice. Per noi una redenzione siffatta sarebbe la tomba delle più alte conquiste scientifiche, e guai all'uomo, guai ad un popolo che intendesse di redimersi a quel modo. La libertà che Dante « va cercando », non è la libertà di Catone ma di San Paolo, non è la libertà civile e scientifica, creatrice di spiriti sani, e sdegnosa d'ogni giogo di Dei e di uomini; non è la libertà della ragione e della coscienza come la conquistarono dopo tanti martirii e tanto sangue le più grandi anime della rinascenza europea. Di siffatta libertà Dante stesso sarebbe stato il più fiero, il più implacabile avversario.

Il Catone come lo creò Dante non è il Catone storico, e ben poco o nulla c'è in lui che ti ricordi il repubblicano feroce che s'uccise in Utica, piuttosto che piegarsi davanti a Cesare. Il poeta ne fece un simbolo di redenzione ascetica, e ne trasformò profondamente il carattere di stoico e di romano. Il suicidio dello stoico che lo sottrasse alla servitù dell'imperio, gli si cangiò

in un sacrificio magnanimo di chi si conquista la libertà dello spirito redento dai gioghi della carne e del sangue. La sua fede atroce che l'immolò tutto ad un passato impossibile, gli sembrò un ideale di civili virtù. Catone cercò e trovò nella morte la libertà politica che fuggiva dalla terra divenuta, per lui, schiava; ed è appunto questa libertà nella morte per cui l'anima sdegnosa si rifugia di là dai sensi, di là dalla vita, che fece di Catone un simbolo di redenzione più alta; l'olocausto pieno della carne allo spirito, la vittoria della ragione sui sensi; l'impassibilità dello stoico che non si lascia commovere agli affetti più umani e più dolci, che domina freddo ed impavido sul mar tempestoso del cuore.

L'affinità profonda che si trova in alcune parti dello stoicismo col cristianesimo, tu la vedi nel Catone simbolico di Dante. Lo stoico è un cristiano anticipato, e se non fosse quel suo panteismo che lo congiunge colla vita pagana, la distanza tra le due scuole s'accorcerebbe di più tanto da confondersi insieme. Il panteismo ascetico degli stoici non era, se ben si guardi, che un dualismo più o men simulato; giacchè lo spirito e la materia che dovrebbero appartenere alla stessa vita dell'universo, si stavano in pugna fra loro;

la materia era destinata, pur essa, a purificarsi dalle ombre della carne, ed a spiritualizzarsi in una vita che la facesse consanguinea con quella che circolava per ogni vena del mondo. Il suicidio dello stoico giungeva ad una certa altezza d'ispirazioni tragiche da parerti, a dir quasi, una virtù redentrice di spirito, e la morte un inno devoto al Dio che gli spezzava la prigione del corpo. Trasea uccidendosi con in mano la coppa spumante di vino, libava « a Giove Liberatore ». La grande battaglia che il cristianesimo portò nell'uomo, scisso fra la carne e lo spirito, non era sconosciuta agli stoici. La tristezza irrequieta ed acre che spesso trapela di sotto all'impassibilità dello stoico, somiglia, più di quel che si crede, alla tristezza ascetica di San Paolo quando gemeva aggravato sotto il suo corpo di morte, e sospirava con pianto ineffabile verso il nuovo abitacolo celeste che lo disciogliesse da ogni peso di carne, e lo rivestisse nella gloria dei redenti. Per ciò se Dante convertì Catone in un simbolo, e lo mise a guardia del monte

« Ove l'umano spirito si purga
E di salire al ciel diventa degno ; » (1)

---

(1) Cfr. Dante. *Purg.*, C. I, v. 5-6.

se paragona la libertà ch' ei cercava di mondo in mondo alla libertà che Catone si conquistò colla morte, ben si comprende il senso nascosto del simbolo che parrebbe strano ed assurdo per un poema sacro com' era il suo. Il Catone di Dante è dunque un Catone ascetico, è il rappresentante dell' anima omai giunta al pieno dominio dei sensi, e tanto divisa dagli affetti della terra, da non risentirne alcun vestigio in sè stessa; che se ricorda ancora quel mondo al quale un giorno appartenne, è reminiscenza di cosa lontana che più non lo tocca. Egli ha l'austerità, l' inflessibilità, la sdegnosità, di chi si trova omai libero dai tumulti del sangue; non si lascia intenerire a nessuna dolcezza, a nessuna lode, a nessuna memoria del suo passato; non si commove se non quando crede violate le leggi eterne, o quando s' accorge che gli « spiriti lenti » s' arrestano alle soavi melodie d' un cantor fiorentino, dimenticando la via della santa montagna.

Inteso a questo modo il Catone di Dante non ci sorprende, nè c' è bisogno o di supporvi un intendimento civile che sarebbe stato contrario alle sue idee politiche, o una contraddizione col sistema ascetico che domina nei tre regni, od una protesta ribelle del sentimento che santifica per il

cielo quei che la chiesà condanna per l'inferno. Che Dante seguitando certe leggende medievali collochi nel suo Paradiso un pagano, che qualche volta rifaccia a suo modo alcune parti della mitologia, non lo nego; ma qui non è il caso; il suo Catone non è quel della storia, è un Catone cristianeggiato in un concetto ascetico che rispondeva al luogo dove l' ha posto, ed all'officio a cui l' ha destinato. Se voi l' intendeste altrimenti ei sarebbe in contraddizione col sistema d' espiazioni che Dante desunse dalla teologia medievale, e con quei sogni politici ai quali si mantenne devoto, ed anche in contraddizione con sè stesso.

Perchè Dante cacciò Bruto nell' inferno con Lucifero e con Giuda, e mise invece Catone a guardia del Purgatorio, concedendogli dopo il dì del giudizio la gloria del Paradiso? non erano repubblicani l' uno e l'altro? non erano stoici devoti alla patria e fieramente immacolati? l'uno e l'altro non si sottrassero colla morte all'oppressore della patria e della libertà? Ben è vero: Bruto uccise Cesare invece di uccidersi come Catone; ma non c'era almeno tanto coraggio in Bruto ad uccidere che in Catone ad uccidersi? Bruto che con braccio tremante d'odio e di amore pianta il ferro nel petto

di Cesare, perchè lo crede nemico di libertà, e poi s'uccide a Filippi; e Catone che se lo pianta nel petto per disgusto superbo di chi non si piega a tirannidi, per me sono due grandi illusi che non comprendevano le leggi della storia, e si ostinavano in un passato impossibile; l'uno e l'altro non comprendevano la necessità dell'impero, e l'immensa rivoluzione intellettuale, morale, sociale che s'era fatta senza di loro e contro di loro. Or perchè Dante glorifica l'uno sino a farne simbolo di redenzione morale, e condanna così spietatamente l'altro mettendolo con Giuda? Non erano due nemici impenitenti di Cesare? non detestavano ambidue l'impero ch'ei vagheggiava come la salute del mondo? non s'uccisero entrambi per la libertà e per la patria? È un'ingiustizia di Dante cotesta, e nessuno potrebbe assolverlo di tanta contraddizione. Forse le leggende medievali ch'ei seguitava erano diverse per que' due romani, e forse Catone gli parve più acconcio di Bruto a' suoi intendimenti ascetici. Comunque sia, nel Catone di Dante si cercherebbe invano quel simbolo di libertà civile che a qualche critico piacque attribuirgli.

Anche il Virgilio della COMMEDIA non esce dalle tradizioni medievali; e se Dante

lo trovò dinanzi a lui nella selva ove s'era smarrito, come guida del suo viaggio d'oltretomba, non vuol dire che Virgilio rappresentasse l'ideale dell'antichità nelle sue parti sane e scientifiche, ma piuttosto quell'ideale mistico in cui le leggende del medioevo aveano trasformato il poeta dell'imperio (1).

---

(1) Cfr. G. Boissier. *La Religion Romaine d'Auguste aux Antonins.* Paris, 1874. T. I, pag. 258 seg. — J. Shairp. *Aspect of Poetry.* Oxford, 1881. pag. 172 segg. — D. Comparetti. *Virgilio nel medioevo.* T. I. La leggenda di Virgilio v'è ben fatta, benchè il Comparetti si giovi largamente dei lavori altrui; ma ciò ch'ei dice sull'originalità dell'Eneide, è in parte esagerato, ed in parte falso. La leggenda di Enea non uscì dalla coscienza popolare ma migrò lentamente coi commerci mediterranei; e da Erice a Cuma a Lavinio, ereditò diversi elementi che si sovrapposero l'uno all'altro, senza poter fondersi insieme in una creazione organica; la sua leggenda è quindi artificiale ed impoetica. L'Enea di Virgilio non è un Eroe epico, come gli Eroi d'Omero, ma un cavaliere anticipato del San Graal. Non ha nerbo e polsi ardenti di vita, ma s'adagia in una rassegnazione devota che attende ogni cosa dal Fato che lo guida e lo porta; non si fa via degli ostacoli, ma è un balocco ascetico fra le mani del Dio che lo gira come gli piace. Virgilio non rappresenta il mondo pagano nelle sue parti più sane e più scientifiche; ed il medio evo facendone un profeta del cristianesimo, non ebbe torto.

E qui convien ch' io mi fermi un poco sulle relazioni di Virgilio con Dante nel viaggio dei tre mondi. Il Virgilio della Commedia non è una creazione vivente e nuova, ma una figura vaga, ondeggiante, senza contorni precisi e certi, senza rilievo drammatico; è più un simbolo che un carattere pieno ed organico. Tu ben vedi che sotto al Virgilio storico c' è il rappresentante della scienza antica, e sotto il poeta dell' imperio, l' ideale umano come lo concepì, lo sentì, lo ritrasse nelle sue leggende il medio evo. Il Virgilio storico noi lo intendiamo ben meglio di Dante che non istudiò le diverse parti sovrapposte nell' *Eneide*, e le contraddizioni del suo genio. Il medioevo non conosceva di Virgilio che il poeta dell' imperio, il legislatore d' oltretomba, il profeta del cristianesimo. La leggenda che lo trasformò in una specie di mago cattolico, ha il suo fondamento in quel concetto; e se Dante lo tolse per guida nel viaggio dei tre regni, e ne fece il simbolo della scienza umana ed il rappresentante più alto del mondo antico, non conviene attribuirgli altro valore da quello che il medioevo gli ha dato. È sempre il poeta teologo dell' *Eneide* in cui si compendia la centralità dell' impero come lo vagheggiava Dante, e quella filo-

sofia smezzata dalla fede che correggeva e compieva le grandi impotenze della ragione; che cerca e trova il segreto dell'uomo di là da lui e fuori di lui. Nel Virgilio storico si trova la contraddizione fra due stati in pugna fra loro; c'è l'alunno della scuola epicurea che sdegna i terrori falsi dell'oltretomba, ed interroga le leggi della natura liberata da ogni giogo d'Iddii; e c'è l'adoratore devoto della religione patria, che s'intenerisce davanti a quei Numi che gli frequentavano i campi, i boschi, le fonti. La sua natura malinconica e dolce lo portava al mistero, ed ei non sapeva dividersi da quella famiglia di celesti che, ogni tanto, invocava con poesia di credente. In quel naufragio immenso del politeismo romano ei non ruppe fede alle pie tradizioni degli avi, e risuscitò nel sentimento gl'Iddii che la scienza avea per sempre disfatti; nè potendo altrimenti ei si rifugiava, come in un asilo sacro, in quel panteismo che li raccoglieva tutti nel suo grembo, e li salvava dalla rovina imminente. Egli adora sempre anche quando par che neghi, adora i suoi Dei pur sotto le leggi della natura; vorrebbe in un istante d'entusiasmo ardito gettar via da sè il giogo delle religioni, ma non osa, tanto quel giogo gli par dolce, e vi si sobbarca

con l'anima rassegnata. Il *Poema della Natura* lo affascina, lo attira a sè, gli apre la via dell'infinito; ma quell'universo senza Dei lo sbigotisce, è troppo nudo, troppo triste, troppo scettico al suo cuor di poeta. Il concetto meccanico del mondo gli sembra terribile, e nel silenzio eterno dei cieli eterni ei non trova

« Panaque, Sylvanumque senem, Nymphasque sorores ».

Ei cerca nei dogmi orfici il segreto della morte, e sovrappone alla vecchia mitologia pagana, il concetto ascetico della *catharsi* d'oltretomba; spostando, per così dire, l'inferno antico in un sistema di perpetue rinascite che continuavano di là dalla terra l'esistenza della terra. Il Virgilio di Dante è ben diverso; ei l'ha ricevuto dalle leggende del medioevo e ne fece l'ideale dell'antichità pagana.

Ma le parti più profonde e più idealmente vere dell'antichità che Dante non comprese che a mezzo, non sono in Virgilio; egli compendia la teologia del mondo antico, non la scienza alla quale era giunto. Virgilio rappresenta l'evoluzione ascetica del politeismo che preparò la teocrazia medievale, non l'evoluzione scientifica in

cui era l'embrione profetico della Rinascenza. Dante non comprese la più grande e la più feconda filosofia degli antichi, sdegnò Epicuro, cacciandolo co' suoi seguaci magnanimi nell'inferno con Farinata, con Cavalcanti, con Federigo II. Non nomina Lucrezio ed il suo poema, perchè Lucrezio nel medioevo fu sconosciuto; ma è certo che l'avrebbe maledetto cogli altri epicurei. Ed era ben giusto che al viaggio ascetico fosse guida un poeta teologo, non un poeta epicureo. Il rappresentante più alto e più vero della scienza antica, era Lucrezio; e se Guido Cavalcanti l'avesse conosciuto non l'avrebbe certo sdegnato, come forse « ebbe a disdegno » Virgilio, interprete d'un'idea religiosa e cantor dell'imperio (1). La scienza moderna che

(1) Perchè Guido Cavalcanti sdegnasse Virgilio, non è ben chiaro. Tra le ipotesi fatte due mi paiono probabili. O perchè Guido miscredente ed epicureo, sdegnasse il poeta legislatore d'oltretomba; o perchè al Cavalcanti non piacesse il cantor dell'imperio e del cesarismo. Però si badi a quel « forse », che Dante non mise lì a caso. Il « forse », vuol dire che Dante non esprimeva un'opinione di Guido desunta da' colloqui coll'amico; ma piuttosto una congettura sua. Egli non lo sapeva da Guido, altrimenti lo avrebbe detto senza ambagi; nè era l'uomo da tempe-

continua le grandi rivelazioni della scuola epicurea, rifiuta le condanne atrocemente dogmatiche di Dante; ella non visita più

---

rare con un dubbio ciò ch' egli avesse udito dalle labbra stesse di Guido. Ei dunque non lo sapeva da lui, ma lo induceva da sè, per una serie di congetture desunte dalle opinioni filosofiche e politiche del Cavalcanti. Se fosse l' epicureo che sdegnava il teologo, siccome in quelle tombe di foco erano apertamente puniti gli increduli di quella scuola, non si comprende com' egli tocchi con un cenno coperto, la colpa dell' amico; e per Dante l' incredulità era colpa, e dal modo della pena la miscredenza epicurea non era certo men grave; mentre ei condanna al tormento orribile di quel letto di fiamme Farinata, Federigo II, Cavalcanti, il padre stesso del suo amico. S' ei pur condanna quei grandi epicurei dinanzi ai quali si ritira per tema, e li condanna perchè tali, avrebbe del pari condannato senza reticenze e senza dubbii anche Guido, vivente epicureo fra quei morti. Mi par quindi più probabile che il dubbio di Dante si riferisca alle dottrine politiche del guelfo che sdegnava, come tale, il cantor dell' imperio; altrimenti non sarebbe stato un guelfo di quel tempo, cioè fanatico, intollerante, ingiusto verso le dottrine politiche opposte. Dante che vedea nell' imperio la provvidenza del mondo civile, ed avea tenerezza devota di discepolo verso colui che ne cantò i fasti divini; poteva ben sospettare in un guelfo d' intelletto sì alto e sì fiero, lo sdegno per un poeta che a lui pareva il rivelatore dei destini eterni di Roma, erede e centro dell' imperio universale.

i morti gironi dell' oltretomba scomparsi come il sogno tetro d'una società oltrepassata per sempre; e se fosse mestieri spezzerebbe quelle orribili tombe di fiamme in cui Dante relegò i precursori titanici del nostro mondo. Ma il dogma che pesava ancora sul collo delle nazioni, impediva a Dante quella giustizia che non dipende nè da dogmi nè da chiese, ma è libertà che si redime per virtù propria.

La Beatrice è un altro simbolo medievale che corrisponde al Virgilio e lo compie in sè stesso, come la teologia compie la ragione impotente. Tu vi trovi il dogmatismo, l'infallibilità, la misticità, compendiate in un simbolo in cui distillò, per così dire, tutta la dialettica di San Tommaso.

« E lume fia tra il vero e l' intelletto » (1),

dice Dante di Beatrice, e questo lume ricevuto da Dio, Beatrice lo riflette nell'uomo. Fino alla soglia del paradiso basta Virgilio; di là da quella soglia si rivela Beatrice, e con lei si rivelano i misteri della fede in cui si esalta la virtù della ragione. Il

---

(1) Dante. *Purg.*, C. VI, v. 45.

concetto dunque che campeggia in quel simbolo è medievale; non solo la ragione dell'uomo vi si ripurga e vi si corregge da un potere più alto di fuor dal quale il vero sarebbe impossibile a raggiungersi; ma la ragione stessa vi si fa serva, impotente, colpevole senza di lui o contro di lui. Il dubbio non è che una forma della fede stessa che s'interroga in Dio, e suppone l'esistenza certa, inviolabile della fede. Il dubbio di Dante non ha quindi nulla di moderno e di scientifico; le domande ch'ei rivolge alla sua maestra teologica, non sono le interrogazioni ardite d'un uomo conscio di sè, che ficca gli sguardi nei grandi problemi dell'essere, e ne investiga le leggi, ma interrogazioni devote ch'egli fa dinanzi ad un oracolo che non falla, con quella timidità, con quella perplessità, con quella umiltà che si conviene ad un credente. Non è il filosofo che cerca intrepidamente nel vero, ma il « figliuol deliro », a cui guarda Beatrice colla pietà della madre:

> « Gli occhi drizzò ver me con quel sembiante
> Che madre fa sopra figliuol deliro » (1).

---

(1) Dante. *Par.*, C. I, v. 101.

Da ciò si vede che nella COMMEDIA il dubbio moderno non c'è nè ci poteva essere; e chi ha voluto scovarcelo, non ha fatto che ritorcere a valore scientifico quello che in Dante ha valore teologico. Anch'ei ci parla, qualche volta, del dubbio che nasce a piè del vero:

« Nasce . . . . a guisa di rampollo
A piè del vero il dubbio . . . . » (1).

ma, si badi, che il vero per Dante non è che il Dio dei teologi

« Di fuor dal qual nessun vero si spazia » (2);

il Dio che contiene in sè stesso la verità piena ed eterna, chè cercarla fuori di lui sarebbe impossibile; i veri che la ragione discopre non sono che sprazzi fuggitivi ed incerti della sua luce. La verità quindi non è una conquista della ragione ma un dono della fede; è una specie stabile della mente di Dio, non una specie mobile che si trasforma secondo i climi ed i tempi diversi; non è legge dei fenomeni come la in-

(1) Dante. *Par.*, C. IV, v. 130.
(2) Dante. *Par.*, C. IV, v. 126.

tende la scienza ma rivelazione d'un essere trascendente. C'è dunque un abisso tra i due modi d'intenderla; non è l'esperienza che la induce dai fatti fisici o storici, ma la dialettica che la scova di fuori dell'esperienza. L'intervallo profondo che ci divide per sempre dal medioevo, sta in ciò appunto che per noi il vero è nelle cose, per il medioevo è fuor dalle cose; per noi la scienza sarebbe impossibile con un Dio qualunque, per il medioevo sarebbe impossibile senza Dio; per noi il sovranaturale è la tomba della scienza, per il medioevo ne sarebbe la culla. Il dubbio per noi è la vita, per il medioevo la morte.

Il mondo di Dante è un mondo fossile se non si guarda che al concetto dominante della COMMEDIA, la sua Beatrice un simbolo assurdo, ed anche, se si guarda come creazione d'arte, un simbolo impoetico; giacchè non è nè donna nè idea, ma un composto ibrido e falso d'entrambi. Ben è vero, non lo nego, che in alcune parti la donna campeggia così vivente che l'idea sparisce, o almeno si ritira, per così dire, nel fondo vago del simbolo, ma spesso l'idea predomina tanto che la donna sparisce, e ci rimane un'ombra campata in un nome che ne ricorda appena la sto-

ria. Or questa creatura ondeggiante fra due stati diversi, che tiene d'entrambi ma non si fonde in un tutto organico e pieno, di guisa che non puoi afferrarne l'unità che ti sfugge di mano, è poeticamente falsa, giacchè la contraddizione fra i due stati non è vinta in una più alta idealità che li pervada e li compenetri in forma vivente. Quando in Beatrice predomina la donna e le reminiscenze della terra s'accostano a noi senza i veli simbolici da cui si spicca, allora è stupendamente poetica; e sono appunto le parti umane della donna che Dante ci rivela in quel Canto paradisiaco del Purgatorio che basterebbe per tutti i secoli alla gloria d'un poeta, e basterebbe anche a provarci la realtà storica di quella donna, combattuta invano da una critica audace. Tu v'hai le reminiscenze della donna gelosa per l'abbandono ingiusto dell'amante; la donna che

> « . . . . . il sostenne col suo volto
> Mostrando gli occhi giovinetti a lui » (1)

è vera, vivente, umana; chi si ricorda del simbolo in quel luogo? chi si ricorda della

---

(1) Dante. *Purg.*, C. XXX, v. 121.

« . . . . . Donna di virtù sola per cui
L'umana specie eccede ogni contento
Da quel ciel ch' ha minori i cerchi sui? » (1)

chi pensa alla Beatrice che gli sillogizza più tardi gli articoli della Somma di S. Tommaso? Qui Beatrice è più poeticamente vera che allorquando Dante la vide

« . . . . . che si facea corona
Riflettendo da sè gli eterni rai » (2).

La corona di raggi che abbagliava Dante nel Paradiso, è certo men bella di quelle reminiscenze gelose, di quei superbi sdegni, di quelle confessioni franche in cui si manifesta la Bice di Firenze. Il simbolo uccise la forma vivente, e l'ideale sovrapposto alla donna ma non compenetrato col suo carattere, vi smorzò la vita drammatica. La Francesca nel suo inferno è più idealmente vera come creazione poetica che la Beatrice nel suo paradiso. L'ideale non è un simbolo ma una forma vivente, e se voi sottraete l'umano dal vostro divino, non vi resta che un'astrazione fantastica.

(1) Dante. *Inf.*, C. II, v. 75.
(2) Dante. *Par.*, C. XXXI, v. 71.

Anzi quel simbolismo che domina in gran parte la COMMEDIA di Dante è una eredità medievale desunta dalle scuole rabbiniche e dall' esegesi biblica digiuna di criterio filologico. Il valore d'un fatto dipendeva dalle sue relazioni colle idee che rappresentava; il fatto non era che l'ombra d'intendimenti più alti di spirito; la fede ne possedeva la chiave che ne disserrava a' suoi devoti i sensi réconditi. Dante non ignorava certo le tradizioni rabbiniche della Cabala, di cui gli dava esempio San Paolo; il suo misticismo stesso lo portava al simbolo, per cui le cose umane perdendo, a dir quasi, i loro contorni gli si rappresentavano in un modo diverso dal nostro. La storia gli si mostrava come un immenso mistero che nascondeva le arcane vie della provvidenza; la poesia stessa se non era simbolica e non nascondeva un intendimento morale, gli sarebbe parsa indegna d' un intelletto sacro e devoto alle verità trascendenti. La COMMEDIA non è che un vasto simbolismo di concetti ascetici, e

« Sotto il velame degli versi strani » (1)

contiene l'idea della redenzione dell'uomo

---

(1) Dante. *Inf.*, C. IX, v. 63.

dietro la guida della grazia celeste. Ora il simbolo, se prevalesse in un poema qualunque, strozzerebbe in cuna la grande arte creatrice che domanda forme viventi e piene. Ma Dante appunto come poeta non poteva tenersi fermo in quei simboli che gli suggeriva la fede; e sarebbe stata sventura se si fosse contentato d'un poema simbolico e non d'una creazione d'arte. Noi, dopo tanti secoli di studi, dopo tanti critici che han tormentato e ritormentato i suoi simboli, non siamo ancor giunti a dichiararne il senso segreto; e ci fossimo pur giunti, la scienza non ci avrebbe guadagnato nulla, e la poesia di Dante, se dipendesse tutta da loro, sarebbe morta. Il suo sistema d'espiazioni, i suoi dogmi politici, le sue allegorie strane, la sua dialettica asciutta, i suoi gironi infernali, la sua montagna sorgente dalle acque, i suoi cieli tolemaici, il suo paradiso costretto in una rosa, i suoi angioli, i suoi apostoli, i suoi frati, le sue questioni teologiche, la sua confessione di fede, non avrebbero più senso per noi che abbiamo oltrepassato per sempre il concetto di quel mondo. Ma in Dante c'è qualcosa di più del suo sistema ascetico, c'è qualcosa che vince il medioevo, ed anticipa la Rinascenza moderna.

Il secolo decimo quarto a cui appartiene

la Commedia di Dante, spostò il centro storico del medioevo (1) in quella più vasta rinascenza europea che si rivela nel decimo sesto e si compie nel mondo contemporaneo. Una coscienza nuova, benchè latente ancora sotto la teocrazia dominante, cominciava ad affermarsi; un sentimento più largo e più umano della vita, la costituzione civile dello Stato che si distaccava dal giogo papale, i Comuni che riconquistavano le proprie libertà, una circolazione feconda di commerci che moltiplicava le relazioni fra i popoli, gli ardimenti stessi del pensiero pur sotto la cappa di piombo della scolastica, e sopratutto lo studio dell' antichità grecoromana che rifaceva gli spiriti in un concetto più scientifico della natura e della storia, erano segni di rinnovamento certo. Il secolo decimo quarto è una specie intermedia fra il medioevo e la Rinascenza e partecipa d'entrambi. La Commedia di Dante, se da una parte compendia il passato, dall' altra anticipa l' avvenire. Dal fondo ascetico della sua visione si leva qualcosa di grande e di nuovo che

(1) Cfr. V. Le Clerc. *Histoire Litteraire de France*. Paris, T. XXIV. Vedine tutto il discorso sul secolo decimo quarto. — E. Littrè. *Etudes sur les Barbares*. Paris, pag. 370, seg.

vince il medioevo ed è proprio della Rinascenza.

L' individualità di Dante che si fa centro del mondo creato da lui, non è medievale. Quell' uomo che cerca la redenzione per i tre regni, e che domanda alla grazia la virtù che lo purghi dalle sue colpe, è l'uomo che mantiene nell'oltretomba la coscienza di sè stesso e del proprio valore. È un genio titanico che s' afferma tutto qual è, rivelando la sua natura ondeggiante, varia, possente nelle sue contraddizioni stesse. Ei dice di cercare la redenzione, e crede anche di averla trovata nella grazia, ma la redenzione ascetica non si fa veramente; l'uomo rimane sempre lo stesso, anche di là dalla vita; ei vi porta le tempeste, gli odii, le ribellioni della terra; lo credi redento secondo la grazia, ma la natura gli scoppia da tutte le vene, e par che protesti sempre con quella redenzione che cerca. Impetuoso, aspro, feroce nelle sue rabbie di parte, ei perseguita i suoi nemici fino al cospetto di Dio; esercita spesso non la giustizia ma la vendetta, e vi comunica i rancori, i sarcasmi, l' ironia, le lagrime dell' esiglio. Firenze gli si pianta sempre davanti, ed or lo inacerba fino all'ira pregna di folgori, or lo intenerisce d'un desiderio mesto; ora è la fossa sventurata di « bestie

fiesolane », ora è

« Il bello ovile ove dormì agnello; » (1)

ed anche in faccia di Dio, tra la gloria dei santi, la ricorda con voce di scherno; ei semina vituperi sulle città d'Italia divenuta « bordello »; impreca a Bonifacio ottavo ed all'Alberto tedesco. L'odio che gli trabocca dall'anima offesa è così forte ed intenso, che si trasfonde nelle cose stesse e le colora delle sue fiamme; l'Arno venendo giù verso i « botoli ringhiosi » d'Arezzo

« . . . Da lor disdegnando torce il muso; » (2)

i due tetri isolotti della Capraia e della Gorgona che si stan fermi alla foce dell'Arno, li vorrebbe partecipi delle sue vendette contro Pisa « vituperio delle genti, » e grida:

« Movansi la Capraia e la Gorgona
E faccian siepe all'Arno sulla foce
Sì ch'egli anneghi in te ogni persona; » (3)

---

(1) Dante. *Par.*, C. XXV, v. 5.
(2) Dante. *Purg.*, C. XIV, v. 48.
(3) Dante. *Inf.*, C. XXXIII, v. 82.

e tu senti ch' ei respirerebbe più liberamente a quello spettacolo atroce d' una città inghiottita dalle acque. Paragona il popolo dei santi col popolo di Firenze:

« Io ch' era al divino dall' umano,
Ed all' eterno dal tempo venuto,
E di Fiorenza in popol giusto e sano; » (1)

e nemmeno là si dimentica di scoccare gli strali dell' ironia impenitente. Eppure Firenze gli sta fitta nel cuore; sospira dietro il suo bel San Giovanni, ed il desiderio lo volge al « fonte del suo battesmo », dove ritornerà non più esule ma poeta:

« . . . . . ed in sul fonte
Del mio battesmo prenderò il cappello. » (2)

Il suo misticismo stesso così vero e profondo che gli spirò le note più dolci della fede, non si distacca mai da qualche reminiscenza della vita che lo stringe da ogni parte. Dante non è mistico come Riccardo di San Vittore, come San Bernardo, come l'Autore dell'*Imitazione*; non conosce

(1) Dante. *Par.*, C. XXXI, v. 37.
(2) Dante. *Par.*, C. XXV, v. 8.

quei voli ardui dell'anima in fuga lontano dalle ombre della carne; non quei sacri annegamenti dell'estasi ebbra di amori serafici; e se qualche volta ne tocca, ei li colora di rimembranze terrene;

« Indi come orologio che ne chiami
Nell'ora che la sposa di Dio surge
A mattinar lo sposo perchè l'ami. » (1)

Qui c'è qualche cosa di più del salmeggiare delle vergini d'un chiostro; c'è forse la rimembranza delle *Albe* dei poeti occitanici; forse gli vengono a mente le canzoni che nei crepuscoli di maggio gli amanti cantavano di sotto al balcone di qualche bella, per isvegliarla dal sonno.

Non di rado la natura colle sue grazie campeggia dal fondo ascetico dei sentimenti:

« Il nome del bel fior che sempre invoco
Da mane a sera . . . . . » (2)
. . . .
. . . .
« E come fantolin che ver la mamma

---

(1) Dante. *Par.*, C. X, v. 139.
(2) Dante. *Par.*, C. XXIII, v. 88.

Tende le braccia poi che il latte prese,
Per l'animo che in fin di fuor s' infiamma;
Ciascun di quei candori in su si stese
Con la sua cima. » (1)

Anche le sue visioni più alte e più rimote dai sensi ei le dipinge con imagini desunte dall' arte pagana, tanto che il paradiso n'è tutto impresso, e pur fra le astrattezze teologiche, si dispicca fresca, vivace, e, direi quasi, lumeggiata di spirito la natura ne' suoi aspetti più fuggenti e reconditi. La reminiscenza delle api che si mettono nei fiori, come le dipinge Virgilio, tu l' hai trasformata in visione paradisiaca:

« E vidi lume in forma di riviera
Fluido di fulgori intra duo rive
Dipinte di mirabil primavera,
Di tal fiumana uscian faville vive
E d' ogni parte si mettean nei fiori
Quasi rubin che oro circoscrive.
Poi come inebbriate dagli odori
Riprofondavan sè nel miro gurge,
E s' una entrava un' altra n' uscia fuori. » (2)

---

(1) Dante. *Par.*, C. XXIII, v. 121.
(2) Dante. *Par.*, C. XXX, v. 61.

. . . .

. . . .

« Sì come schiera d' api che s' infiora
Una fiata, ed una si ritorna
Là dove suo lavoro s' insapora,
Nel gran fior discendeva che s' adorna
Di tante foglie, e quindi risaliva
Là dove il suo amor sempre soggiorna. » (1)

Ed è appunto in questo sentimento della natura che campeggia dal fondo ascetico della visione, una delle parti più originali e più moderne della COMMEDIA; è qui dove Dante oltrepassa il medioevo ed anticipa la Rinascenza. Dante non solo vi continua le ricordanze pagane della natura, ma le rifonde in una creazione nuova, tanto che, nè prima di lui ne' poeti antichi nè dopo di lui ne' poeti moderni, si trova quella freschezza d' imagini sorprese e cólte sul vivo delle cose, quelle note limpide e schiette, quella profondità psicologica del pensiero, quel non so che di nativo e d' inconscio nella riflessione stessa che va senza sforzo alcuno, si compenetra colla fantasia, e la rende più pronta alle imagini. Nessuno prima di lui scoverse le idee arcane

(1) Dante. *Par.*, C. XXXI, v. 7.

che la natura sveglia nell' uomo, nessuno comprese quel gruppo di armoniche latenti che vibrano dentro le cose, e si rivelano agli occhi del genio che le interroga e le rende col ritmo. Le reminiscenze di Dante sulla natura come la concepì, la sentì, la ritrasse l'arte pagana son molte, ma la reminiscenza, quando c'è, si cangia e si perde in un tono diverso del sentimento, per cui Dante crea sempre anche quando ricorda. L'intuizione ch'egli ha della natura nelle sue parti più intime e più riposate, è così piena che non si disperde in imagini divise dal loro centro, ma si raccoglie in quella nota dominante che le contiene in sè stessa, tanto che l'associazione ideale si produce vivida e netta; ciascuna di quelle imagini fa parte del tutto, nè potrebbe staccarsene senza danno.

Il sentimento della natura in Dante è sano; non ha profondità romantiche che son segno ed effetto d'una più alta rivoluzione intellettuale e morale. Il *sentimentale* in lui manca affatto, perchè suppone un dissidio fra la natura e l'uomo a cui non era giunto il secolo decimo quarto. Il tormento inquieto di Faust che sospira verso la natura come al suo paradiso perduto, vorrebbe riafferrare l'infinito che gli fugge dinanzi, e si consuma nello sforzo

impotente del desiderio, non lo troveresti nella COMMEDIA di Dante. L'infinito nel sentimento è un fenomeno complesso del mondo moderno, ed in Dante non c'è; non era ancor venuto il tempo delle grandi ribellioni che divisero l'uomo dalla natura, e crearono quello stato romantico del sentimento di cui ragionerò più tardi. Il medioevo avea maledetta la natura come una cosa di peccato, e Dante la ribenedisse colla sua fantasia, restituendola fresca e sorridente all'uomo che ne fa parte. Non vi si affanna intorno domandandole ciò che non può dare, ma la ritrae come la vede e la sente; non ha profondità lontane ma contorni brevi e nitidi; è il più bel fiore della Rinascenza che ride ed olezza nel morto paese dell'oltretomba. Mi bastino alcuni esempi fra i molti che potrei tôrre.

Non di raro Dante ripensa la natura col sentimento, e la colora nella sua vita intima e varia.

« Quali colombe dal desio chiamate
Con l'ali aperte e ferme al dolce nido
Volan per l'aere dal voler portate. » (1)

. . . .

. . . .

(1) Dante. *Inf.*, C. V, v. 82.

« Sulla marina dove il Po discende
Per aver pace . . . . » (1)

. . . .

. . . .

« Era già l'ora che volge il desio
A' naviganti, e intenerisce il core
Lo dì che han detto ai dolci amici addio.
E che lo novo peregrin d'amore
Punge se ode squilla da lontano
Che paia il giorno pianger che si more. » (2)

. . . .

. . . .

« Qual lodoletta che in aere si spazia
Prima cantando, e poi tace contenta
Dell' ultima dolcezza che la sazia. » (3)

. . . .

. . . .

« Come l'augello tra l'amate fronde
Posato al nido de' suoi dolci nati
La notte che le cose ci nasconde;

. . . .

. . . .

Previene il tempo sull' aperta frasca,
E con ardente affetto il sole aspetta
Fiso guardando pur che l'alba nasca. » (4)

---

(1) Dante. *Inf.*, C. V, v. 98.
(2) Dante. *Purg.*, C. V, v. 1.
(3) Dante. *Par.*, C. XX, v. 73.
(4) Dante. *Par.*, C. XXIII, v. 1.

Alcune volte ce la ritrae con una schiettezza fresca d'imagini uscite dal cuor delle cose.

« L'alba vinceva l'ôra mattutina
Che fuggìa innanzi, sì che di lontano
Conobbi il tremolar della marina. » (1)

. . . .

. . . .

« Come quando cogliendo biada o loglio
I colombi adunati alla pastura
Queti senza mostrar l'usato orgoglio,
Se cosa appare ond' elli abbian paura,
Subitamente lasciano star l'esca
Perchè assaliti son da maggior cura. » (2)

. . . .

. . . .

« Come le pecorelle escon dal chiuso
Ad una a due a tre, e l'altre stanno
Timidette atterrando l'occhio e il muso,
E quel che l'una fa e l'altre fanno
Addossandosi a lei s'ella s'arresta,
Semplici e quete e lo perchè non sanno. » (3)

. . . .

. . . .

« E quale annunziatrice degli albori
L'aura di maggio movesi ed olezza

---

(1) Dante. *Purg.*, C. I, v. 115.
(2) Dante. *Purg.*, C. II, v. 124.
(3) Dante. *Purg.*, C. III, v. 79.

Tutta impregnata dall'erba e dai fiori. » (1)

. . . .

. . . .

« . . . . un rio
Che inver sinistra con sue picciole onde
Piegava l'erba che in sua ripa uscìo.
Tutte l'acque che son di qua più monde
Parrieno avere in sè mistura alcuna
Verso di quella che nulla nasconde,
Avvegna che si mova bruna bruna
Sotto l'ombra pepetüa che mai
Raggiar non lascia sole ivi nè luna. » (2)

Qualche altra volta ei pennelleggia col verso un fenomeno di natura o un carattere d'uomo.

« Dinanzi polveroso va superbo. » (3)

. . . .

. . . .

« A guisa di leon quando si posa. » (4)

E molti altri luoghi che si potrebbero addurre ci rivelano in Dante il creatore di un sentimento nuovo della natura. Il Petrarca, il

(1) Dante. *Purg.*, C. XXIV, v. 145.
(2) Dante. *Purg.*, C. XXVIII, v. 25.
(3) Dante. *Inf.*, C. IX, v. 71.
(4) Dante. *Purg.*, C. VI, v. 66.

Poliziano, l'Ariosto, si tennero troppo stretti agli antichi, e nelle loro reminiscenze non trovi nessun aspetto nuovo del sentimento; lo studio v'è stupendo ma la creazione poetica v'è languida e fredda. In Dante è nuovo tutto; ei sposta le parole in quel centro di associazioni ideali per cui rivelano aspetti nuovi del sentimento.

Anche l'uso che Dante fa dei miti e delle leggende pagane, è segno d'un concetto più largo della storia che oltrepassa i criterii medievali. Ben è vero che per Dante gli Dei erano « falsi e bugiardi », e che per lui, come per i dottori della chiesa, la demonologia non era che il residuo delle fedi perverse di quel mondo perduto. Gli Dei del paganesimo s'erano già fatti demonii nel medioevo; e Dante non comprendeva le *formazioni storiche* di quegli Iddii che rispondevano ad uno stato della coscienza; non comprendeva che le Religioni, pur esse, son fenomeni umani e rappresentano, più o men, tutte un modo dell'ideale; non comprendeva il valore immenso del politeismo nella coltura europea; ei lo condannava come una grande menzogna. Se erano falsi e bugiardi gli Dei, falsa e bugiarda doveva essere la coltura che si generava da quella società fondata sul falso. Eppure anche qui l'eredità dello

spirito antico vinse e corresse in Dante il dogmatismo della sua teologia. Egli ne usa nella Commedia come di simboli, e quindi trasforma la mitologia pagana in un valore ideale che la ricolloca nella storia e ne fa parte. È un ardimento della ragione che anticipa la Rinascenza. L'evemerismo ed il simbolismo che trovi nella *Genealogia degli Dei* del Boccaccio, se non ha nulla di scientifico per noi che intendiamo diversamente le formazioni dei miti antichi, pur mostra che nel secolo decimoquarto gli spiriti colti sentivano confusamente che sotto a quel mondo bizzarro di miti e di leggende si nascondeva una realtà, che tutto non era falso e bugiardo in quegli Iddii. Perciò si sforzavano di scoprirvi o le vestigia d'una realtà storica, riducendo con Evemero gli Dei ad uomini e le leggende a circostanze della loro vita; o convertendoli in simboli coi neoplatonici. Ma siamo ben lungi dalle condanne dei teologi; se la mitologia era anch'essa una realtà storica, e bisognava comprenderla, lo studio di quel mondo così complesso dovea tener luogo della condanna; l'interpretazione non era scientifica, ma intanto si cominciava a spiegare il vasto enigma dei miti, e qualche lampo di vero ti sorprende pur fra gli errori d'un'esegesi senza metodo.

Ma ciò che in Dante è moderno e nuovo, è quel senso del valore intellettuale e morale del politeismo che si manifesta nella COMMEDIA e nel *De Monarchia*, e che in lui è l'effetto d'una riflessione profonda che si esercita sui fatti storici, ed anche di fuori da ogni norma scientifica, crea una specie di filosofia della storia desunta dal mondo antico. Il metodo ch'ei tiene è medievale, ma le conclusioni a cui giunge son vere, ed anche per noi moderni rivelano una delle parti più originali del suo genio di pensatore e di poeta. Il concetto ch' egli ha della storia è una teologia civile, a somiglianza del Vico, ma sotto a quella teologia s'annidano i germi d'una costituzione politica dello Stato moderno, che si stacca da ogni legislazione ieratica e si governa con leggi proprie, indipendenti da qualunque chiesa da qualunque dogma. Tra il *De Regimine Principum* di San Tommaso ed il *De Monarchia* di Dante, c'è, si può dire, un abisso. Ei studia le leggi della storia in una provvidenza che le prepara nei fatti secondo i suoi fini; è sempre Dio che crea gli Stati e le nazioni, Dio che dispensa i diritti e li circoscrive; Dio è quindi il grande legislatore della società umana. L'imperio di cui Roma è centro universale e fatale, non è, per Dante, una

formazione storica, come la intende la critica moderna, non è un risultato di cause complesse che prepararono la conquista mediterranea, ma un disegno della mente di Dio, e quel disegno si compie attraverso le rovine, le colpe, le guerre che produsse l'imperio; anzi è Dio stesso che adopera quei mezzi, per arrivare a quel fine stabilito e voluto da lui. Alla centralità dell'imperio intorno a cui gravita la storia del mondo, egli immolò le nazioni che vi si ribellarono, spezzò le resistenze che vi si adunarono contro; le nazioni non hanno diritto di costituirsi in forme civili, se non in quanto si adattano a far parte di quella centralità che le governa e le fa legittime. Anzi l'imperio stesso non avrebbe un diritto proprio se non gli venisse da Dio; egli potrebbe ritorglielo, potrebbe spostarlo in altri popoli ed in altre mani. Ma come scelse il popolo ebreo per mantenere e propagare la religione, così scelse il popolo romano per apparecchiarne le vie e stabilirne la sede.

Or dunque, secondo la dottrina di Dante, la chiesa e l'impero derivano l'una e l'altra da Dio, e non hanno fondamento alcuno fuori di lui; ciascuno è indipendente; l'imperio è la rivelazione civile della provvidenza, come la chiesa ne è la rivelazione

dogmatica. E que' due reggimenti deono consociarsi senza confondersi, per guidare l'umanità verso il suo fine trascendente ed eterno. La salute delle nazioni dipende dall'imperio, la salute delle anime dipende dalla chiesa; ma Dio sta sopra ad entrambe. In siffatta dottrina di Dante hai la protesta aperta e piena contro la teocrazia papale, che confondeva in sè « i due reggimenti »; e non era poco nel secolo decimoquarto, quando la società cominciava appena a scuotersi dal collo il giogo teocratico; e ben più se si pensi che, pur oggi, dopo tante rivoluzioni intellettuali e morali che l'hanno tolto via per sempre, ci rumoreggia da lontano, e minaccia, benchè indarno, di ripiombarci sul capo. Ma la protesta di Dante non si ferma qui; nell'utopia politica dell'imperio si trova divinata la costituzione civile degli Stati europei. Non è lo Stato come lo intendiamo noi, che si forma da sè con leggi proprie non derivate da una provvidenza arcana che ciascuno interpreta a suo modo, ma un organismo vivente in cui le parti si compongono col tutto. Le formazioni storiche del diritto, senza intervento di qualche demiurgo che le disponga, Dante non poteva, al suo tempo, comprenderle; lo Stato ch'ei vagheggia non è compiutamente laico; an-

ch'esso viene da Dio, e Cesare non sarebbe che il ministro. d'un diritto che non rampolla dalle relazioni sociali dello Stato, ma dalla volontà di Dio che lo crea. Non di meno è pur sempre vero che Dante vagheggiava uno Stato indipendente da ogni teocrazia e da ogni dogma. E s'egli esprimeva il suo pensiero con un linguaggio più teologico che scientifico, ognuno comprende che Dio, per Dante, simboleggiava, in quel caso, la necessità storica del diritto che si forma a poco a poco nella società stessa. Non credo che sia giusto di chiamare Dante il legislatore dello Stato moderno, ma è ben certo ch'egli intese con ardimento di filosofo il valore immenso della conquista romana, che creò nel gran centro mediterraneo il bacino dei popoli e della coltura europea. Cesare era il simbolo vivente dell'imperio, e la sua Roma il milluogo politico del mondo; l'aquila era « il pubblico segno » che Ghibellini e Guelfi violavano del pari facendone argomento di guerra o di parte. Per Dante era l'ideale santo della giustizia; e mentre le terre d'Italia erano « piene di tiranni », Dante si ritirava crucciato per tanti mali, e disperando della salute lagrimata per molt'anni, chiuso nel suo sdegno magnanimo, dicea fieramente :

« . . . . . . a te fia bello
Averti fatta parte da te stesso. » (1)

Ed in quel Canto epico del Paradiso in cui Giustiniano descrive le gesta di Roma, ei condanna virilmente la vergogna comune:

« L' uno al pubblico segno i gigli gialli
Oppone, e l'altro appropria quello a parte,
Sì ch' è forte a veder qual più si falli.
Faccian gli Ghibellin faccian lor arte
Sott' altro segno; chè mal segue quello
Sempre che la giustizia e lui diparte. » (2)

Eterna storia dell' uomo di genio che si trova spostato fra i partiti politici. Dante non fu nè Ghibellino nè Guelfo; egli mirava più in là; il suo ideale era più vasto, più umano, più libero; egli faceva « parte da sè stesso », perchè disperava di effettuarlo con quella compagnia « malvagia e scempia » che gli gravava le spalle e gli facea più doloroso l' esiglio.

Ma dove Dante anticipa colla potenza del genio quanto v' è di più alto e di più nuovo nella Rinascenza, è appunto nei ca-

(1) Dante *Par.*, C. XVII, v. 68.
(2) Dante *Par.*, C. VI, v. 100.

ratteri ch'egli ci dà nella Commedia. Ugolino e Francesca, Vanni Fucci e Capaneo, Farinata e Sordello, Piccarda e la Pia, sono caratteri drammaticamente vivi, che mostrano in Dante un'esperienza psicologica, una profondità d'analisi, una fantasia creatrice vinta appena da Shakespeare. Il carattere manca affatto negli eroi dell'epopee monoritme del medioevo; sono, a dir quasi, gittati in uno stampo astratto, senza flessibilità, senza profondità, senza complessità organica. Nella Commedia di Dante il mondo umano ti si rivela pieno, vivente, vario; con tratti rapidi, intensi, ti scolpisce un carattere; un vocabolo, fra le sue mani, acquista relazioni nuove che nessuno si sarebbe aspettato; il ritmo non è per lui qualchecosa di esterno al carattere ma ne fa parte; e se provassi a spostarlo o a distruggerlo, il carattere non sarebbe più lo stesso. Il ritmo in cui si esprime Ugolino o Capaneo, è tanto diverso da quello in cui si esprime Francesca o la Pia, quanto ne sono diversi i caratteri. Ora è impetuoso, concitato, rovente, nel Capaneo; ora feroce, cupo, spezzato, nell'Ugolino; or dolce e riposato nella Pia, or molle e querulo nella Francesca; or vibrato e teso in Vanni Fucci, or sereno e tenue nella Piccarda. Ed il ritmo esprime il sentimento

perchè si genera da lui, e tu comprendi l'uomo dal modo con cui parla.

« Vedi là Farinata che s'è dritto,
Dalla cintola in su tutto il vedrai.

. . . .

. . . .

Ed ei s'ergea col petto e con la fronte. » (1)

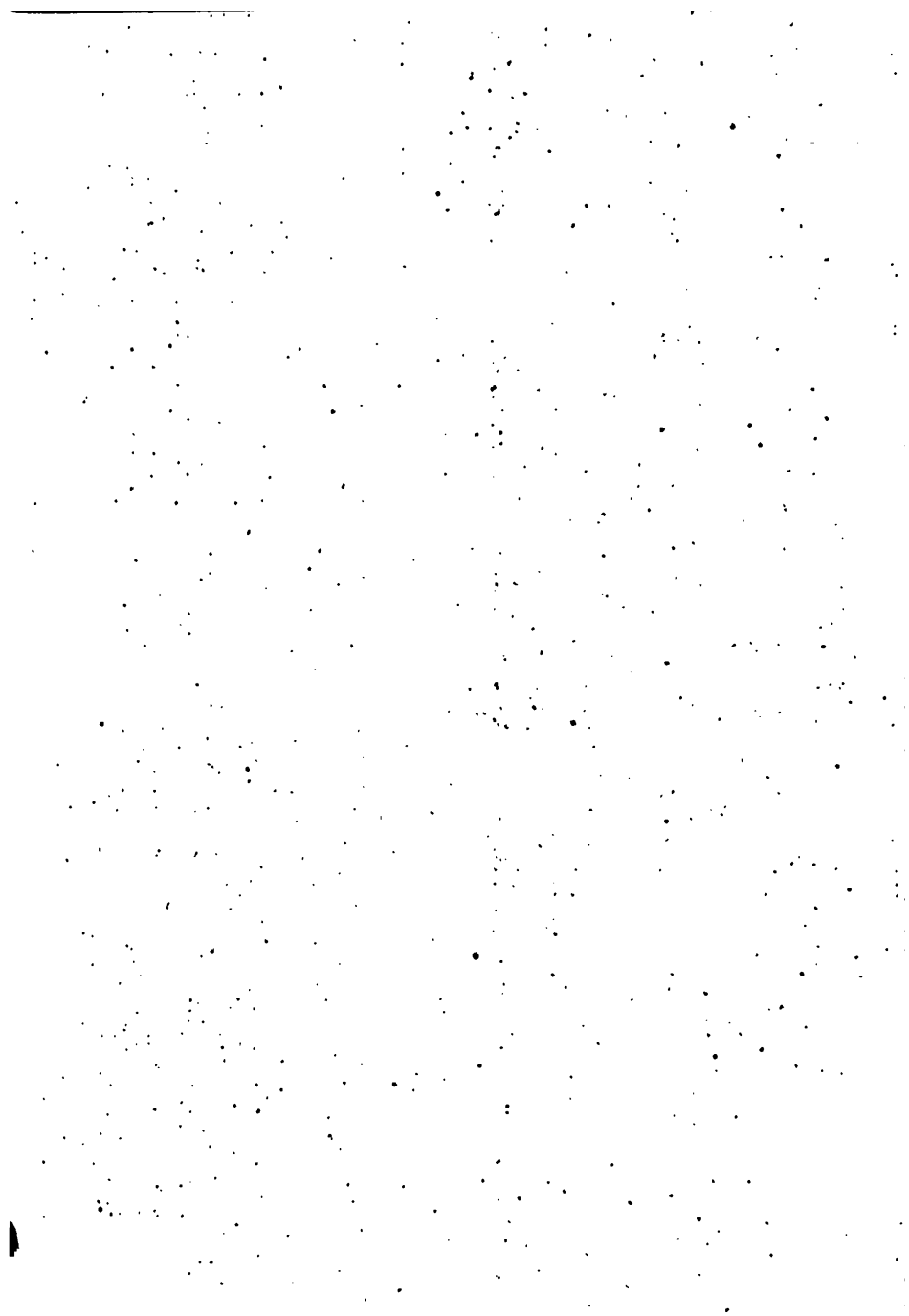
E tu lo vedi venir su dalla « tomba scoperchiata »; e ti cresce sugli occhi, e lo miri nel viso come se gli fossi davanti; e pur vedendone una parte sola, tu lo vedi « tutto », perchè Farinata è tutto in quel modo con cui si solleva dal suo sepolcro di fiamme; sdegnoso, orgoglioso, magnanimo, partigiano; e ciò che farà e ciò che dirà lo anticipa nel modo con che s'erge « dalla cintola in su ». Eccoti rivelato un carattere con un vocabolo solo, ma collocato in un centro di ritmi che lo trasformano dai primi concetti. Qualcuno potrebbe dire che i caratteri della COMMEDIA, e Farinata, fra gli altri, ch'è il più grande ed il più drammatico di tutti, non rivelano che alcuni aspetti d'un uomo ma non lo rivelano intero; che giunto a certe profondità del sentimento Dante si arresta; e che i suoi caratteri son troppo

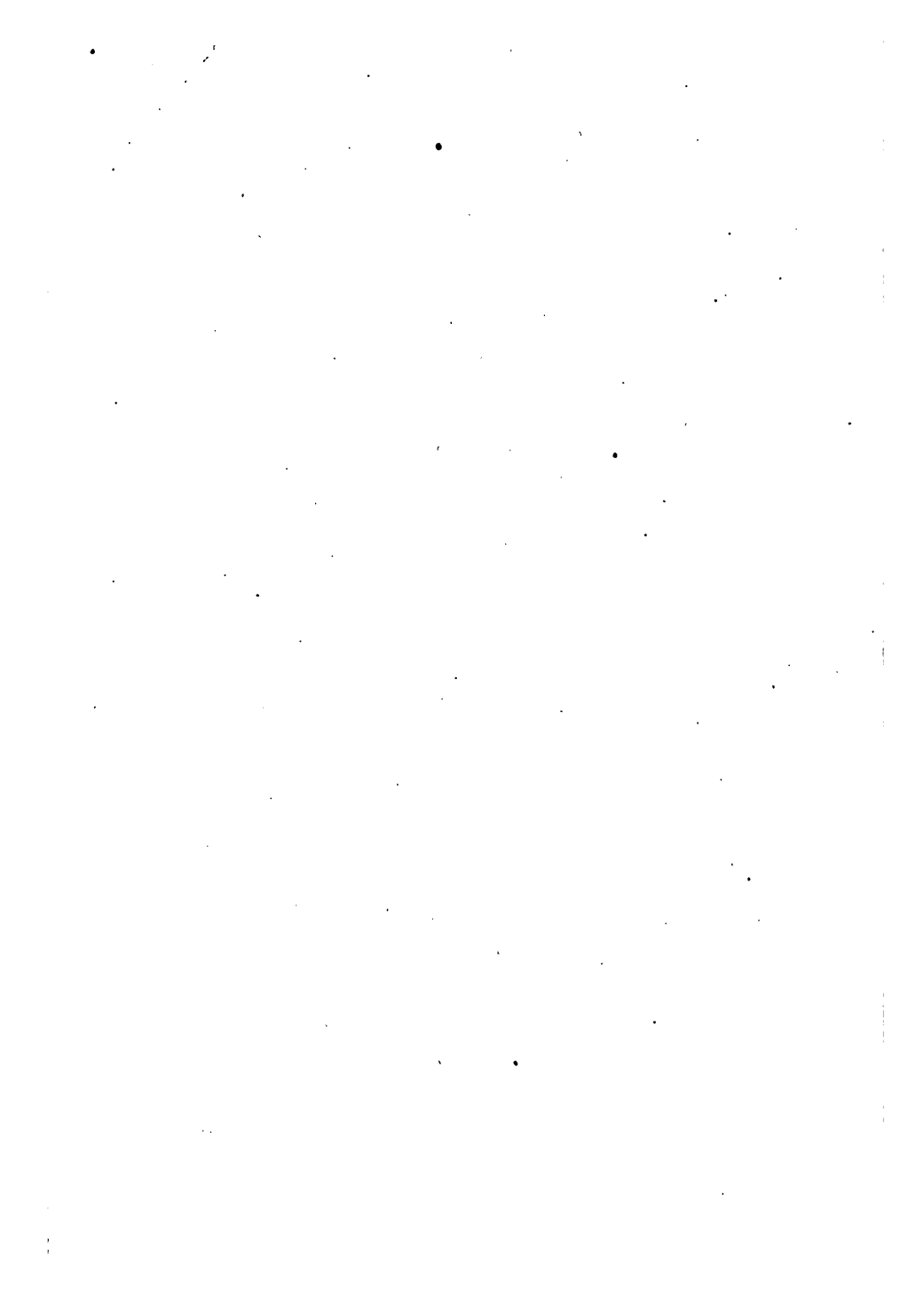
(1) Dante *Inf.*, C. X, v. 32.

circoscritti nei brevi confini della storia del suo tempo; che vi manca l'idealità, l'universalità, la concretezza piena e vivente che troviamo nei caratteri di Shakespeare e di Göthe. Ma tutto ciò non è vero che in parte; l'universalità degli individui drammatici di Shakespeare, come proverò più tardi, mostra una fantasia creatrice più vasta di quella di Dante. Ma l'Ugolino, la Francesca, Farinata stesso, son caratteri stupendamente umani ed idealmente veri. La Francesca è la figura più individuale e più universale ch'io conosca; nessuna letteratura antica e moderna possede una creazione così umana e così divina come questa di Dante. La Francesca è il poema ed il dramma eterno della donna com'è nella vita, la storia più individuale insieme e più ideale dell'amore; e l'arte di Dante giunse a fondervi insieme due elementi che paiono escludersi, il pudore e il peccato, come nella Margherita di Göthe. Nell'Ugolino v'è l'analisi acuta del cuor d'un padre che si vede cascar davanti per fame i suoi figliuoli innocenti, e muor con essi dello stesso tormento. L'individuo vi spicca nella sua terribile ferocia; eppure contiene un'idealità così piena, che tu dimentichi il traditore, e non pensi, udendone la storia, che al padre offeso e tradito nei figli. Nel Fa-

rinata la creazione psicologica è men vasta, e nel suo carattere le parti universali ed umane vi sono men forti; ma è il gruppo drammatico più grande e più possente della Commedia. Certo è che vi campeggia più il Ghibellino che l'uomo, nè ti discopre quelle profondità lontane del sentimento che oltrepassano le rabbie politiche del suo tempo. Ma il Ghibellino del secolo decimoquarto era tutto l'uomo, e Dante ritraendolo ci diede l'ideale di quell'uomo e di quel tempo. Che storia umana nel Farinata! che dialogo serrato ed acre fra que' due giganti messi di fronte l'un l'altro! che domande piene di sdegno, e che risposte piene d'ironia! Quell'uomo che sprezza l'inferno ed il letto di fiamme che lo divora, si rode di rabbia udendo una sconfitta de' suoi; il tormento di quel pensiero in cui si concentra e si profonda con tutta l'anima vulnerata d'ira e dispetto, lo fa sordo al dolore di Cavalcanti per il figlio creduto morto; sommerso nella tempesta de' suoi rancori politici, ei non s'accorge nemmeno delle angosce disperate d'un padre. Egli è tutto là nel suo mondo, il resto è silenzio per lui. Cavalcanti si mostra appresso fuor della tomba, guarda ed interroga, si dispera e ricade nel suo sepolcro; ed ei non si muove, e quando risponde si vendica del suo avversario guelfo annun-

ciandogli la rotta imminente e l'esiglio certo. Eppur quell'uomo così impassibile e duro, s'intenerisce e sospira quasi penitente delle guerre fraterne e del sangue sparso sull'Arbia; e vorrebbe gli si perdonasse la colpa di Monteaperti per la difesa ch'ei fece « a viso aperto » di Firenze contro i Ghibellini petulanti per la vittoria. Nel carattere di Farinata campeggia il politico, ma sotto il politico c'è l'uomo, e sotto l'uomo la storia del suo secolo. Un tal carattere sarebbe stato impossibile nel medioevo.

Da ciò si vede che la COMMEDIA di Dante, benchè medievale nel fondo, contiene alcune parti moderne, e segna il primo grado nella rinascenza europea.

II.

SHAKESPEARE

Se la Rinascenza in Dante non si mostra che in alcune parti, nello Shakespeare tu l'hai piena e compiuta. Ne' suoi drammi si trova là vita qual'è, senza intervento di cause oltremondane, senza misticismo, senza simboli; non cerca la redenzione in un mondo fuori dell'uomo, non la domanda a nessun Dio, ma la produce in sè stesso per virtù propria. La battaglia dell'uomo contro il destino che lo circonda e lo schiaccia, è ben diversa dalla battaglia medievale tra lo spirito e là carne, tra la colpa e la grazia. L'oltretomba non è più artefice di redenzioni arcane; la vita non è fuor dalla natura in

cui si genera e si spiega; ma la natura non vi s'intralcia in nessun dogma, non la domina nessuna idea teologica. È la natura colle sue leggi ferree a cui non ha contrasto la volontà dell'uomo; ma è natura grande, nuova, infinita, che ti esalta ad un tempo e ti spaventa. Il concetto del mondo, come si rivela nei drammi di Shakespeare, non è che l'effetto della rinascenza scientifica del secolo decimosesto che trovò in lui l'interprete più compiuto e più vero.

La Rinascenza è, se ben si guardi, la totalità della natura restituita a sè stessa, che si manifesta all'uomo già liberato dai gioghi teologici e maturo a comprenderne le leggi. La storia non costituisce un mondo che si governi con leggi diverse, ma è, pur essa, natura, benchè più complessa, più alta, e più idealmente vera. Lo spirito umano non è quindi una creazione a parte ma parte dell'immensa evoluzione cosmica che s'è fatta prima di lui e continuerà dopo di lui, portandolo seco per l'infinito vivente nel tempo eterno. Nel nostro pensiero cresce continuamente la vita dell'universo, e la sua storia, per chi la interroga qual'è, costituisce un dramma che solo il poeta di genio può rivelare colla sua fantasia crea-

trice; ma è un dramma che ha le sue leggi profonde e certe, che si sottrae al dominio di ogni volontà trascendente. Il fato come lo intendevano gli antichi, cioè come un potere di fuor dalle cose, che sospende e schiaccia la libertà umana che vi si ribella indarno, tu non lo trovi nel dramma di Shakespeare; il suo è un fato più vasto, più intimo, più umano che esprime una legge. È il *determinismo*, come lo intende Claudio Bernard e con lui la biologia contemporanea. Lo Shakespeare ha discoverto nel pensiero aspetti nuovi sconosciuti prima di lui; penetrò negli abissi della coscienza, e vi fissò l'occhio del suo genio con una profondità d'intuizioni a cui nessuno era giunto. Spostò, per così dire, le basi del fato dal di fuori nel di dentro, dilatò i confini psicologici dell'uomo, e da questa intuizione nuova ed ardita ne venne una rivoluzione nel dramma stesso; ei ne cangiò la materia, la forma, le leggi.

Il dramma classico d'Eschilo, di Sofocle, di Euripide, a paragone del dramma romantico di Shakespeare non è che un frammento verso l'infinito. Esaminiamo un po' questo gran fatto delle relazioni del dramma moderno colla rinascenza europea. Il creatore del dramma romantico è lo Shakespeare, come san tutti, ma tutti non

sanno le ragioni storiche di quel dramma, e per qual modo si congiunga alla Rinascenza che lo rese possibile, qual sia la differenza tra le due forme del dramma antico e moderno; e perchè qui non vi si cerchi nessuna redenzione di spirito, nè dipenda da nessun fine etico, nè si concentri in un punto dell' azione, ma si dispieghi ondeggiante e vario per mille aspetti, e si moltiplichi in un gruppo di contrasti per cui si manifesta nell'organismo vivente e pieno del carattere che sembra disciolto da ogni legge, ed invece l'esprime più vera e più intima.

Il dramma antico dipende tutto da un ciclo di miti e di leggende che lo produssero qual è. Tu non comprenderesti nulla della tragedia e della commedia greca di fuor dal mito di Bacco, il Dio verace del dramma col suo ditirambo sacro, co' suoi riti fallici, co' suoi cori, colle sue danze, col suo *pathos* tragico, colle sue buffonerie comiche, co' suoi sarcasmi scoccati fra il corteggio tumultuante del *cômos* che si sbandava di villaggio in villaggio, ebbro di vino, di sollazzi, di entusiasmo. Bacco era il Dio del piacere, della gioventù, della vita che sgorgava piena da quei petti pagani tra le feste lenee quando il vino fermentava nei dogli spumanti; dal diti-

rambo ispirato usciva il coro tragico, e dal *cômos* errabondo e sciolto la canzone comica ed il dialogo audace e satirico. Il canto del *tragos* e l'idea giambica del *cômos* costituiscono appunto i due modi originali del dramma antico; e quando le dionisiache agresti si consociarono a poco a poco colle dottrine orfiche dell'oltretomba, e Bacco divenne il Jacco dei misteri, anche il dramma si trasformò in un contenuto più alto, ed i problemi della vita e della morte entrarono nelle ispirazioni dell'arte. Dal ditirambo si svolse il coro della tragedia, cioè il rappresentante ideale del dramma organizzato negli attori che vi prendevano parte. L'origine del dramma antico e lì tutta; intorno al mito ed alle leggende di Bacco si compose quella vasta poesia fantastica nella tragedia e nella commedia che sarebbe stata impossibile fuori di lui e senza di lui. Una tragedia di Eschilo, una commedia di Aristofane, sarebbe un controsenso per noi moderni a cui manca quel ciclo fecondo di miti che abbondava nell'arte antica. Qualcuno sarebbe tentato di ribellarsi alle bizzarre creazioni in cui si esalta senza freno il genio di Aristofane, o si pompeggia la fantasia titanica di Eschilo. I caratteri tragici o comici, come li intende la critica moderna

dopo tante rivoluzioni intellettuali e morali, tu li cercheresti invano nelle *Nubi*, negli *Uccelli*, nelle *Rane* di Aristofane, o nel *Prometeo* e nell'*Orestiade* di Eschilo; e sovratutto non intenderesti il predominio dei cori lirici in una tragedia, o la *parabasi* mordace e battagliera che tronca d'un punto lo svolgimento dell'azione, e converte l'inno lirico in uno scoppio satirico.

Quel sistema di creazioni fantastiche, quel mescolarsi di lirismo e di satira, di riso plebeo e d'inni devoti, d'oscenità e di misticismo, era effetto delle origini stesse del dramma; orgia immensa in cui si esaltavano i sensi e lo spirito, in cui le passioni prorompevano su tutte le vie del sentimento, nella piena impudicità del loro sfogo. Domandate il freno ad un'orgia, domandate caratteri ad una fantasia che corre per tutti i ritmi, per tutti i toni, senza fermarsi in alcuno; domandate le leggi dell'arte ad un'arte che nasce ebbra d'un Dio, e qual Dio! Il mondo pagano vi si compendia colle sue potenze più fresche e più agili. È il Dio del vino che desta, moltiplica, ed esalta le virtù più intime dell'uomo, e rappresenta la vita inebbriante e sacra che circola nelle cose; il Dio dell'orgia in cui l'animalità selvaggia della carne e del sangue, abbattute le custodie

che la tenevano stretta, prorompe in un' ora di follìa vertiginosa; il Dio del Tiaso in cui Satiri, Sileni, Menadi, accendono la furia dei tripudii e cantano l'Evoè sui balzi del Citerone. Il misticismo stesso che entrò più tardi nei riti dionisiaci, è impresso tutto di sensualità molle ed ardente, qual si manifesta nelle *Baccanti* di Euripide, omai giunte alle più alte cime dell'estasi, con una terribilità d'entusiasmo che ti spaventa e ti ammalia. Solo nel mondo greco il fenomeno fisico della vigna potè cangiarsi in un Dio così poetico, ed intorno a quel Dio svolgersi il dramma nelle sue forme più originali e più varie. Il *Sôma* vedico, cioè la bevanda inebbriante d'Indra che gli ristora le forze e lo ingagliarda alla pugna con Vritra, non ha prodotto un dramma, come il Dionysos greco, perchè la fantasia dei poeti che lo cantarono negli inni non seppe convertirlo in un carattere vivente. Ma l'intuizione poetica del genio greco penetrò nel fenomeno della vigna, vi discoprì la *passione* d'un Dio, vi creò la giocondità della vita e la purificazione dell'oltretomba, e vi consociò i problemi più grandi dell'esistenza.

Ma il dramma antico appunto perchè concetto, per così dire, nel mito di Bacco, e partecipe dei misteri eleusini ed orfici,

era circoscritto dalle sue stesse origini nel mondo dei miti e delle leggende, degli Dei e degli Eroi; nè poteva distendersi più in là dai cicli mitologici. E per quanto la riflessione dei poeti e dei filosofi lo trasformasse dai primi concetti, ed il dramma compendiasse la vita come la intendevano e la sentivano que' grandi intelletti, pure il carattere umano vi campeggiava poco, o, a dir meglio, non vi mostrava che certi aspetti intimamente congiunti colle leggende che la tradizione porgeva ai poeti. Quindi le relazioni fra gli Dei e gli Eroi, come le intendeva la riflessione non giunta ancora ad un concetto scientifico delle cose, costituivano la base del dramma che non poteva essere, appunto per questo, universale ed umana. In alcune parti dei drammi di Euripide e nelle commedie di Menandro, l'elemento umano vi spicca, e l'analisi psicologica dei caratteri giunge ad una maturità sconosciuta prima di loro. Ma il mondo greco, a quel tempo, aveva già spostato il suo centro storico, e la riflessione filosofica, disfacendo gli Dei e gli Eroi, rivelava l'uomo qual'è; la rivoluzione nel pensiero tirava con se la rivoluzione nell'arte di cui Euripide e Menandro erano i rappresentanti più grandi. Que' due poeti son certo più vicini degli altri al mondo

moderno perchè più ribelli al mondo mitologico; ma il dramma antico che dipende tutto dai miti, lo trovi in Eschilo, in Sofocle, in Aristofane. La poesia di quelle tragedie e di quelle commedie deriva dal ciclo di leggende divine ed eroiche desunte dai poemi omerici. Come creazione psicologica i drammi di Euripide e di Menandro rivelano aspetti nuovi del pensiero greco, ma come creazione poetica il *Prometeo* e l'*Orestiade* d'Eschilo, le *Nubi* e gli *Uccelli* di Aristofane, esprimono il sommo della fantasia drammatica. È un mondo a parte che non si può paragonare a nessun altro, come non si può paragonare a nessun'altra la mitologia che l'ha fatto. Il concetto delle cose v'è, più o meno, teologico; la volontà degli Dei vi predomina intera e costituisce il « fato » di quel mondo contro al quale non ha contrasto la volontà dell'uomo. Guai se lo tenta, guai se la protesta si leva ribelle contro gli Dei; la nemesi è pronta colle sue vendette a schiacciarne l'orgoglio; l'espiazione che va di gente in gente, di sangue in sangue, campeggia in quei drammi impressi d'una terribilità sacra. Gli Dei e gli Eroi sono travolti in una stessa rovina, e le rivoluzioni titaniche dell'Olimpo somigliano alle rivoluzioni dei Pelopidi e dei Labdacidi in Grecia.

Ma è sempre il fato che vi domina, cioè una volontà di fuori dall'uomo, la volontà degli Dei e sovratutti di Zeus. Il fato degli antichi non era una potenza arcana, trascendente, che sta di sopra agli Dei stessi, e li rende impotenti contro di lui; questa *vis abdita* campata di là dal mondo, che comprime e schiaccia ogni ribellione dell'uomo, contro la quale ogni resistenza sarebbe vana, non c'era nel politeismo antico, nè ci poteva essere; e se i poeti ne parlano qualche volta, convien intenderne il senso. Il politeismo è un gruppo d'individui divini che governano il mondo; quindi la legge non è qualcosa d'impersonale e di fatale. Bisognerebbe che la riflessione di que' poeti avesse oltrepassato il politeismo stesso, e fosse giunta al gran concetto meccanico dell'universo, come vi giunse la scuola epicurea, per poter comprender la legge in siffatta guisa. La legge per loro si generava dalla volontà del Dio che la mette e può sospenderne o distruggerne gli effetti. Il fato antico non è dunque una legge impersonale, ma una volontà più alta e più forte dell'umana; l'idea tragica nasce appunto dall'urto di due volontà che si fronteggiano e si contrastano, fino a che l'una e l'altra si compongano in un fine più idealmente vero,

e cessi la battaglia delle due volontà repugnanti e discordi. Il dramma antico non si comprenderebbe, e la *catharsi* di Aristotele sarebbe impossibile se tra le due volontà cozzanti, la divina e l'umana, questa dovesse uscirne vinta e spezzata da un fato onnipotente ed impervio. Ed anche là dove l'uomo par che soccomba sotto il dominio d'un Dio ingiusto, come nel *Prometeo,* la vittoria è breve, anzi non è nemmeno vittoria; giacchè la vittima d'un'ora porta con sè stessa le grandi minacce e le speranze dell'avvenire certo.

Il dramma classico circoscritto in un gruppo di miti e di leggende, non era umano ed universale che in parte. Bisognava spostare il centro di quel mondo, e trasferire il dramma dal di fuori nel di dentro; bisognava torne via l'ingombro di Dei e di Eroi che lo tenevano fermo e chiuso ad ogni rivoluzione della scienza e della coscienza; bisognava rompere quel vecchio pomerio dei miti che tenevano l'uomo in un concetto teologico del mondo, e che la società si rinnovasse per virtù di pensiero; che di là dagli Dei e dagli Eroi, si discoprisse l'uomo qual'è nell'infinita complessità della sua vita profonda; che in luogo del fato degli Dei campeggiasse la legge; che la libertà soffocata da ar-

bitrii tirannici, riprendesse lena consociandosi all'immensa necessità delle cose, ed il dramma non si costringesse più in un punto dell'azione, ma si slargasse e si moltiplicasse nella più vasta *unità del carattere,* attraverso i luoghi ed i tempi diversi. Ciò ha fatto lo Shakespeare, e creò il *dramma romantico.* L'esperienza di tutti i tempi gli preparava una materia abbondante, ed ei seppe valersene, traendo da quella materia un mondo nuovo, senza Dei, senza Eroi, senza finalità morale; la cui legge non gli vien da demiurghi impossibili e quindi inutili, ma dall'evoluzione stessa delle forze umane interrogate e comprese dalla virtù penetrante del suo genio. Le Rappresentazioni del medioevo non han prodotto nulla di grande e di estetico, e non esercitarono verun influsso sui drammi dello Shakespeare, se non forse nella costituzione esterna, e, per così dire, meccanica del dramma. L'organismo di quei drammi è l'effetto della Rinascenza e non del medioevo. Ben so che alcuni si ostinano ancora a credervi il germe fecondo del dramma romantico; ma da quelle floscie rappresentazioni ascetiche non poteva uscire il mondo vivente e vario del dramma moderno. Il dramma liturgico è un controsenso; il dogma lo strozza in cuna; e

guai per l'arte se si fosse continuato a quel modo. Drammatizzare i dogmi non è creare caratteri; qualche erudito potrà godersene, e nessuno glielo vieta, ma l'arte li sdegna come fossili di fantasie monacali sepolti per sempre.

La rinascenza europea, se si guarda nelle sue parti più intime e più sane, non è che la natura restituita a sè stessa, e quindi sottratta ad ogni dominio di volontà trascendenti che v' intervengano a sospenderne le leggi; è la società umana che si ribella ad ogni dominio teocratico nel pensiero e nella coscienza. L' uomo si tolse d' addosso qualunque giogo teocratico, e da quella vasta reazione contro il medioevo contrasse una libertà di pensiero che lo spingeva per tutte le vie della scienza. Si sentì pagano, ma del paganesimo non si appropriò che quanto conveniva a rimettersi dal lungo morbo patito; non tornò agli Dei ma allo spirito profondo dell'antichità. L' uomo della Rinascenza come ce lo ritrasse il Machiavelli nei *Discorsi sulle Decadi*, e nel *Principe*, non tien più nulla del cristianesimo (1); le

(1) Cfr. P. Villari. *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*. Firenze 1881. T. II, pag. 268 seg. L'analisi ch' ei fa del *Principe* e dei *Discorsi sulle Decadi*, è la parte migliore di quell' opera eccellente.

leggi della storia non hanno valore etico, e la costituzione politica degli Stati europei non si governa col diritto ma colla forza. Anzi è la forza stessa che partorisce il diritto che senza di lei sarebbe inefficace e vano. Le leggi sociali son leggi scettiche; il più forte predomina sempre, e le nazioni senza nerbo di eserciti proprî, senza audacie magnanime di libertà, non hanno diritti da conquistare, o se ne hanno, li perdono. Quando si pensa che Machiavelli aspettava da un Borgia la redenzione dell'Italia, e dichiarava santo ogni mezzo anche iniquo per conseguire quel fine, si comprende come tra la morale privata e la pubblica c'era antagonismo pieno, e che un uomo nefando per libidini e per delitti, poteva essere civilmente un eroe. Noi abborriamo da eroi siffatti, vogliamo che il sangue versato per la patria sia mondo, ed un Caino politico ci farebbe ribrezzo; noi siam giunti ad un concetto più alto delle leggi sociali, ma a quel tempo si pensava e si sentiva così. Machiavelli era il legislatore scettico d'una società scettica, di cui diede la tragedia nel *Principe*, e la commedia nella *Mandragola* (1).

---

(1) P. Villari. *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*. Firenze 1882. T. III, p. 159.

L'uomo uscito da un mondo che ne opprimeva le forze, sciolto da qualunque giogo divino ed umano, sentì dentro sè stesso una virtù nuova; e ben lungi dallo sbigottirsi di quella ribellione, vi si esaltò, vi si inebbriò; la ragione gli aperse un mondo più vasto di quello che lasciava la fede; e nell'associazione delle forze intellettuali e morali trovò la base dello Stato. La *naturalità* dei fenomeni fisici e storici fu certo la più grande e la più salda delle conquiste della rinascenza europea; e omai da tre secoli si continua e si compie quel concetto che spostò, per così dire, i poli della società moderna. La coscienza dei popoli come effetto d'una evoluzione più alta e più complessa del pensiero, diventò, pur essa, un fatto naturale; e si cominciarono a scoprire come in un continente nuovo i diversi strati di cui si compone. Quanto ci pareva compiuto in un mistero impervio, si risolse in un gruppo di esperienze storiche. Le formazioni lente del pensiero e della coscienza, tolsero via le specie stabili dei dogmi teologici e metafisici; e la vita ci apparve qual'è: una pugna immensa di forze che si manifesta nei caratteri umani. Il *carattere* quindi non è più una specie stabile ma una specie mobile; è la formazione più complessa del-

l'uomo, la parte più recente della sua coscienza che compendia in sè stessa la storia di molti popoli e di molti secoli. Il dramma della vita è un dramma di caratteri, ed il poeta che li comprende e li risuscita, crea, come Shakespeare, il dramma universale ed umano, che fuor dalla Rinascenza sarebbe stato impossibile.

Or ci si fa chiara la rivoluzione che Shakespeare fece nel dramma; egli ne spostò il centro portandolo nel carattere stesso dell'uomo. L'unità del suo dramma non è come l'antica, unità meccanica ed esterna, ma organica ed interna. L'azione non fu più circoscritta in un punto del tempo ma si dislargò in un gruppo d'attività più vaste, e divenne la storia d'un carattere. Qui si rivela il genio creatore di Shakespeare, che lo colloca di sopra a tutti i poeti antichi e moderni.

In un carattere come lo crea Shakespeare si trovano congiunte l'individualità e l'idealità; nè vi si trovano soltanto sovrapposte l'una all'altra per modo che tu ne vegga le congiunture ed i trapassi; ma la fusione delle due parti c'è così piena ed organica che l'una non può dividersi dall'altra senza danno d'entrambi. Ciò che v'è d'ideale e d'impersonale non è campato in aria, ma rampolla dalla realtà del

carattere stesso, e non potrebbe prodursi senza di lei e fuori di lei; ma l'oltrepassa e lo prolunga in un contenuto più alto che non è proprio di lui solo ed appartiene a tutti. Or questo prolungamento del carattere in una idealità più vasta in cui si dispiega e si compie, è ciò che porge all'azione qualcosa dell'infinito; giacchè un'azione quando non si circoscrive nel reale ma si distende nell'ideale è sempre infinita; l'azione grande e feconda è un fatto che contiene un'idea, altrimenti non sarebbe nè grande nè feconda. Che altro è l'idea che si produce da un'azione se non il valore universale dell'azione stessa? Un carattere senza parti ideali non è poetico nè drammatico; e l'azione quando non sormonta sè stessa in un gruppo di più vaste energie, e non rivela che l'individuo isolato e reciso dall'associazione umana, ci dà il frammento non l'organismo vivente. Un carattere drammatico rappresenta sempre una parte ideale ed universale della vita; anzi è l'energia stessa del mondo che si manifesta in quel carattere d'uomo che vi dipende e la esprime in sè stesso. L'azione quindi per cui si mostra un carattere, è sempre l'azione del tutto in una parte; ma quella parte è così congiunta col tutto che non può compiersi e circoscriversi in

un punto del tempo e dello spazio; essa tiene le sue radici nell'infinito e nell'eterno. Ecco perchè i grandi caratteri sono individuali ed ideali, e l'azione in cui si esprimono, partecipa insieme dell'infinità e dell'eternità. La creazione poetica sta appunto nello scoprire nel carattere individuale e concreto i vestigi universali che porta con sè; un carattere guardato *sub specie aeternitatis,* come direbbe Spinoza, è poetico, cioè più idealmente vero degli altri caratteri che non riflettono la vita del tutto, e non contengono che sè stessi. Chi non contiene che sè stesso è sempre impotente. Machbeth, Amleto, Otello, Jago, Re Lear, Sylock, Calibano, Falstaff, non rappresentano soltanto un uomo, ma nella loro individualità si contiene l'idealità che la compie in uno stato universale e più alto.

E ciò ti spiega in qual modo nei caratteri di Shakespeare si trovi una virtù di adattamenti che li fa sempre nuovi all'esegesi critica dei moderni. Sono caratteri, quasi a dire, immensurabili. Tu non vi tocchi il termine per quanto l'analisi si spinga a cercare la complessità di quelle creazioni viventi. Provati ad interrogarne qualcuno de' più noti, e vedrai che in quel carattere c'è qualcosa che sfugge ad ogni analisi, c' è un incognito che si distende di

là da essi. Dinanzi a Machbeth, ad Amleto, a Jago ti prende una specie di spavento estetico, e provi come un ribrezzo dell'infinito; la tua critica si perde in quelle arcane profondità della coscienza, gli abissi del pensiero ti si dischiudono, e l'occhio vi si smarrisce in una vertigine senza fine. Tanto è vero che in que' caratteri non c'è soltanto un uomo, ma qualcosa di più; c'è l'anima delle nazioni, la vita della storia, il pensiero dei secoli. Una creazione poetica se non è immensurabile non è feconda d'avvenire, nè saprebbe adattarsi ai climi storici; gli manca l'eternità giovine e fresca che la rinnova ad ogni stagione del tempo. Un critico inglese (1), l'O' Connel, scrisse un libro sull'Esegesi di Shakespeare, ricco di paradossi e di idee nuove ed ardite, in cui vuol dimostrare che i caratteri di Shakespeare rappresentano alcune fra le più grandi nazioni moderne. Amleto sarebbe il rappresentante delle nazioni germaniche, Machbeth delle celtiche, Jago delle latine. Ed ei descrive, a suo modo, la psicologia di quelle nazioni, e la trova corrispondente a quelle creazioni drammatiche.

(1) Cfr. O'Connell. *New Exegesis of Shakespeare. Interpretation of his principal Characters and Plays on the Principle of Races.* Edimburg 1859.

Anche il Gervinus trova la Germania rappresentata in Amleto (1), e certo alcune parti di quel carattere si convengono al genio delle genti germaniche a cui appartiene lo Shakespeare; come alcune parti del Jago si convengono all'Italia del Machiavelli, ed alcune del Machbeth alla Francia erede delle genti celtiche. Ma tutto ciò non si trova che in uno stato latente; sono le armoniche segrete che echeggiano confusamente intorno ad un tono, così o così, secondo la qualità e la quantità delle loro vibrazioni. Ciò che forma l'idealità di quei caratteri non è un'astrazione simbolica, ma un'organismo vivente e pieno; essi escono concreti dalla fantasia creatrice, ma, appunto perchè tali, compendiano le potenze più alte del pensiero, e portano con sè l'eredità psicologica del passato e le feconde virtualità dell'avvenire. Sono i rappresentanti d'un mondo storico, e quindi più idealmente veri, più poetici. Nelle loro vene circola il sangue di tutti, ciascheduno vi trova una parte di sè stesso, ed è come un frammento di quell'organismo ch'è appunto ideale perchè contiene la vita di

(1) Cfr. G. Gervinus. *Shakespeare*. Leipzig 1862. T. II, pag. 129.

tutti. È qui l'immensurabile di siffatti caratteri; più si cercano e più se ne scoprono gli aspetti reconditi; l'analisi per quanto acuta non va mai fino al fondo; e non ci va perchè quel fondo è infinito. Il realismo dello Shakespeare non è quello dell'arte contemporanea che si ferma alla scorza delle cose, e presume di comprender la natura soffocando in cuna le grandi energie del pensiero ch'è la realtà più vasta, più piena, più vera dell'universo. Il realismo è poetico quando produce ed organizza in sè stesso una quantità ideale.

Si studino, fra gli altri, i caratteri di Amleto e di Machbeth, che io credo le due creazioni più grandi di Shakespeare, e si vedrà come l'idealità d'un carattere non ne scemi ma ne cresca la personalità poetica. Chi non conosce l'Amleto? eppure chi dirà di comprenderlo tutto? chi toccò il fondo di quella coscienza d'uomo in cui si combatte il problema più terribile e più alto dell'essere? Chi può dirmi: l'Amleto è qui, di là da quel confine non c'è più nulla? Tu lo vedi, lo senti, ti commovi con lui e per lui; dubita e piange, fantastica e prega, sillogizza ed uccide; sermoneggia coi commedianti e rugge di dolore e di rabbia sotto il sarcasmo; filosofo e pazzo, credente e scettico; impe-

tuoso ed irresoluto, audace e codardo; fulmineo ne' suoi pensieri di fiamma e lento nelle azioni che trascina a lungo come impedito di sè stesso; interroga il cranio di Jorich e dialogizza coi becchini sulla fossa di Ofelia; vendicatore e vittima per caso. Che uomo è codesto? che domanda alla vita? che vuol da Ofelia a cui spezza l'amore e la ragione? A che quei monologhi inerti che si risolvono in uno scoppio di risa? Qual cervello strano che ondeggia continuamente fra la ragione e la pazzia? Dov' è l'unità, l' idealità, la verità poetica di quel carattere che non è fatto ma si va facendo intorno ad un mondo bizzarro che non intende e non lo intende? Il Rümelin, fra gli altri, disse: che l' Amleto è una creazione falsa, impossibile; che i contrasti di quel carattere non si spiegano, che sono frammenti d'un' esistenza strana, gittati qua e là da un poeta che non sapeva forse nemmeno lui come terminare il suo dramma.

C' è un enigma nell' Amleto, e se voi domandate a quell'uomo ciò che non può dare, non lo comprenderete giammai. Il dramma di quella coscienza non appartiene a lui solo; non è un uomo qualunque che dee compiere una vendetta e vien meno al suo debito, come crede il Göthe; non

un uomo che non la compie perchè la vendetta è assurda ed impossibile, come crede il Werder; non un uomo contradditorio e falso come crede il Rümelin; non un uomo degenere che corre ad una rovina voluta come crede lo Stapfer. Amleto è qualcosa di più; l'enigma c'è, ma non è l'enigma d'un individuo che si dibatte fra le contraddizioni della sua natura senza risolverle. Il problema che gli si pianta dinanzi ed intorno al quale si stanca indarno, non è proprio di lui ma di tutti; è il problema dell'esistenza ch' ei deve risolvere in sè stesso, e non lo risolve mai perchè oltrepassa le sue forze, e invece di dominarlo ne vien dominato. Ei si dibatte eternamente fra la necessità e l'impossibilità dell'azione; ei deve compiere una grande giustizia e non può compierla perchè quella giustizia è un peso troppo enorme alle sue spalle; ei vi rimane schiacciato sotto, ed è vittima della propria impotenza contro a cui si ribella invano, perchè l'impotenza non deriva da una natura fiacca e codarda, ma dalla fatalità stessa in cui s'impedisce e s'intrica. Le sue virtù gli si sollevano tutte contro quel giogo che gli pare iniquo, e vorrebbe abbatterlo in un istante di furia; ma il giogo gli si aggrava sulla coscienza e vi spegne per sempre ogni velleità di

ribellione. Che vuol dir questo? Come si spiega un tal carattere così grande e così impotente? in quella sua coscienza v'è la tragedia d'un uomo o la tragedia della vita? c'è l'una e l'altra non istaccate fra loro ma compenetrate per modo che non distingui dove in Amleto cominci l'una e termini l'altra; o, a dir meglio, è il problema dell'esistenza che si combatte in lui e per lui. Amleto quindi porta dentro di sè il destino dell'essere, e quel destino si manifesta in un uomo. Voi avete un problema che non può risolversi in un uomo e da un uomo, perchè quel problema è più alto di lui; le contraddizioni di Amleto derivano appunto dall'impotenza in cui si trova di risolver in sè stesso le leggi dell'esistenza. È lì il grande ed il tragico di quel carattere; è un problema umano trasportato nell'infinito dell'essere.

Amleto resta un enigma; eppur dev'esserlo. Non è un enigma la vita? sforzar l'infinito non è impossibile? eppure sognarlo sempre, girarsi intorno di lui coll'avidità piena del desiderio ardente, non è un bisogno per l'uomo che non sa del pari nè staccarsene nè conquistarlo? Amleto è impotente benchè ribelle contro quell'impotenza; la sua coscienza è codarda benchè la sua ragione è ardita; nessuno più

di lui ficcò gli sguardi nel profondo delle cose per comprenderne il senso, per misurarne il valore, per aggiogarle al suo spirito. Eppure, dopo tante analisi audaci, ei ricasca più spossato e più disperato di prima; domanda al proprio pensiero la redenzione e la forza per vincere le resistenze della fortuna, per afferrare il segreto della vita, ma quel segreto gli sfugge di mano. Donde ciò? Perchè il pensiero che si ritorce e si rigira continuamente in sè stesso, e si stacca dall'associazione concorde delle potenze cosmiche, non è una virtù che redime ma un danno che strazia l'uomo; il pensiero che si concentra come in un mondo a parte, si perde e si consuma nelle tortuosità senza fine del dubbio; è un morbo romantico del cervello non forza feconda che accresca l'eredità della vita. Il dubbio può rivelare una grandezza d'intelletto che investiga gli aspetti più reconditi delle cose, nè si sazia delle proprie scoperte, nè si posa giammai dal domandarne più in là; ma invece di partorire l'azione se ne dilunga sempre e rimane come un frammento sulla via della vita; è una forza che si dissipa nel nulla ma non si espande nè si moltiplica nell'infinito vivente. L'impotenza di Amleto nasce dal suo stesso pensiero che dovrebbe farlo on-

nipotente se si consociasse colle energie dell'universo di cui è parte. Amleto non rappresenta un uomo soltanto ma un mondo che in lui e per lui va fuor del suo centro. Egli lo sente e sente in sè l'esistenza spostata dalla sua orbita:

« The time is out of joint. »

Di qui la cagione della sua follìa non simulata ma vera e tragica; follìa ch' è la conseguenza certa e fatale del suo pensiero stesso. Ei porta nella propria ragione i germi della follìa, ed essa ripullula, ogni tanto, a sommo del suo pensiero, lo intorbida e gli imprime quel crudo umorismo che lo fa così strano, e che sarebbe inesplicabile se la causa non si trovasse nella costituzione stessa del suo cervello. Malgrado la forza di corpo e di mente, anzi a cagione di essa, c' era in Amleto qualche cosa di soverchiante nelle sue facoltà, che lo spingeva a comprender tutto, a cercare il fine di tutto, e che lo ribellava e lo sdegnava contro l'ironìa della fortuna. Non era giunto a quell'equilibrio potente e saldo che fronteggia e domina le cose; ei si sentiva qualche volta ludibrio della fortuna, e lo confessa con amarezza profetica del suo stato;

« . . . . bless 'd are those
Whose blood and judgement are so well commingled
That they are not a pipe for fortune 's finger
To sound what stop she please . . . . »

La natura scherza intorno di noi, diceva ad Orazio, e ne siamo i suoi folli:

« . . . . . . we fools of nature; »

ei sentiva dentro sè stesso i segni d' una ribellione infausta che lo spingeva ad abbattere le custodie della ragione:

« By the o' ergrowth of some complexion
Oft breaking down the pale and forts of reason; »

ed accusava il proprio pensiero di farci tutti codardi, mortificando nell' uomo ogni risoluzione magnanima;

« Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o' er with the pale cast of thought;
And enterprises of great pith and moment,
With this regard, their current turn away,
And lose the name of action . . . . »

Il pensiero che si contorce troppo in sè stesso, si fiacca nel proprio sforzo, e la

follìa prorompe tanto più forte quanto maggiore è stata l'intensità della ragione. Non di rado il pazzo non è che un genio spostato, e l'equilibrio intellettuale si smonta più rapidamente di quel che si crede in quel meccanismo di moti per cui si produce e si risolve il pensiero d'un uomo. Qual maraviglia se Amleto che interroga la sfinge della vita, che si libra dubitante sul « problema dell'essere o del non essere », sente venir su dall'abisso le vertigini della follìa; ed il dubbio sacro del filosofo scoppi nel riso del fatuo che scuote intorno al suo capo i sonagli come un giullare plebeo? Il problema impossibile che gli pesa addosso come una cappa di piombo, gli spezza l'intelletto, e si lascia maneggiare come una piva su cui la fortuna esercita con le sue dita quel tasto che le piace?

Or l'unità di questo carattere è vivente e piena; Amleto non è un simbolo ma un uomo che porta in sè stesso le contraddizioni della vita, e non potendo risolverle, perisce vittima del proprio pensiero. S'egli avesse pensato meno sul problema dell'essere, non sarebbe stato vittima dell'accidente che lo ravvolse nella rovina degli altri.

Il carattere di Machbeth è meno com-

plesso di quello di Amleto e più concentrato in un sentimento; ma in quel sentimento c'è la rivelazione della vita nelle sue parti più tragiche. Gli abissi dell'anima ti si aprono dinanzi con una terribilità di aspetti nuovi; e a quello spettacolo resti attonito di quel mondo in cui t'introduce il poeta. È un riprezzo doloroso che ti prende e ti stringe di scena in scena, e nel carattere che si svolge tutto qual' è, tu ritrovi il dramma d'una coscienza, ed insieme la storia di quel dramma umano che ciascheduno porta in sè stesso ma sepolto a' suoi occhi e quasi inconscio. L'intuizione poetica dello Shakespeare v'è sì profonda e sì vasta, che la catastrofe d'un uomo ti pare la catastrofe della vita stessa. Qualche critico affermò che Machbeth non è un carattere, perchè la fatalità lo domina tutto e lo sospinge alla colpa; ma questo è uno degli errori più gravi nell'esegesi di Shakespeare. Fa d'uopo intender meglio la fatalità d'un carattere come si trova nel poeta inglese; in qual modo si generi, si compenetri, si organizzi nel Machbeth, ed allora si vedrebbe che quel carattere è una delle creazioni più grandi, più vere, più poetiche uscite da fantasia umana. Qui non hai la fatalità che campeggia nelle tragedie di Eschilo,

di Sofocle, ed in parte anche di Euripide; non la nemesi arcana degli Dei che schiaccia la volontà dell'uomo che non può resistervi. Qui la fatalità rampolla dal carattere stesso, lo dispiega e lo compie; e ben lungi dal distruggere il dramma, lo crea. L'analisi che ne fece il Werder in uno studio recente (1), mi pare acuta e giusta, in gran parte. Non è il vaticinio delle Streghe che in lui determina l'omicidio, egli era omicida ben prima nel suo stesso pensiero, covato a lungo e confessato a Lady Machbeth che lo sospinse a quel fine, pensato da un'ambizione insaziabile (2). Le Streghe gli annunziano ciò che ei vagheggia col desiderio; e appena l'ode, si scuote, si esalta, vi si profonda e vi si pasce intorno con l'acre voluttà di chi vede balenargli davanti una speranza lontana; e pur quel pensiero lo tormenta più dell'omicidio compiuto; il sangue gli si rimescola

---

(1) Cfr. K. Werder. *Vorlesungen über Shakespeare's Machbeth.* Berlin 1885.

(2) Cfr. K. Werder. Op. cit., pag. 22. « Nicht in der Verkündigung des Hexen liegt sie; (die Mordthat) nicht ihr Werk ist sie; sondern sein 's, sein eigenstes! Sein Gedanke ist der Mord, die Phantasie des Mordes! Und, was wohl zu beachten, noch ehe der könig den Malcolm zum Nachfolger auf dem Thron ernannt hat ».

per ogni vena; è un omicidio fantastico che gli toglie ogni forza; tutto è niente per lui se non la cosa appunto che ancora non è, ma lo conturba coll'immagine stessa.

« My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man, that function
Is smother 'd in surmise; and nothing is
But what is not . . . .

Eppure quello che « non è ancora », è il mondo in cui visse e per cui vive; quindi vorrebbe affrettarlo, sforzare il tempo, perchè la fantasia dell'omicidio gli riesce più affannosa della realtà; in lui la velocità del desiderio non va di pari colla velocità dell'azione; ardisce concepire il tradimento di Re Duncano, ma non ardisce effettuarlo. Ciò che lo rattiene non è codardia, non è coscienza nemmeno; la coscienza in lui si solleverà terribile dopo il delitto, ma prima non la conosce; la sua coscienza è l'ambizione che lo divora, è la tema superstite che il trono per cui si macchierà le mani omicide gli sfugga. E quando s'avvicina risoluto alla stanza dove dorme Duncano, i pensieri di sangue gli si affollano tanto e crescono l'uno sull'altro, che il suo cervello è soprafatto da una allucinazione intensa che gli fa vedere so-

speso per l'aria un pugnale coll'elsa rivolta verso la sua mano. In quel pugnale c'è tutto il suo mondo psicologico; ed ei vorrebbe afferrarlo, tenerselo stretto:

« . . . Come, let me clutch thee; »

e si maraviglia del suo dileguarsi, nè gli par vero che sia

« . . . . . a dagger of te mind; »

tanto gli sta dinanzi palpabile e rigato di sangue. Machbeth corre all'omicidio colla fulminea rapidità di chi vuol sottrarsi da una visione che l'opprime e lo strazia. Ei crede che dopo il sangue respirerà meglio; ma invece la vista del sangue che gli macchia le mani a lui pare insopportabile, e lo gitta in un tormento nuovo che gli cresce fino al delirio. La coscienza si sveglia inaspettata ed entra come un elemento più tragico nel suo carattere stesso. Non dico che non ci fosse in uno stato latente, e qualche cenno confuso ne puoi sorprender anche prima dell'omicidio. L'impazienza dell'aspettare a cui cercava di sottrarsi, la confessione ch'ei fa del suo delitto non ancora compiuto, la pietà ch'ei mostra verso Duncano prima d'ucciderlo, sono in-

dizii d'una coscienza soprafatta da una passione più forte ma non ispenta.

Ma quando s'incontra con Lady Machbeth, dopo l'omicidio, la coscienza gli scoppia, a così dire, da tutte le vene; egli esce dalla stanza esterrefatto del sangue che versò; pare che uccidendo Duncano egli abbia ucciso il proprio coraggio; è pentito quasi di ciò che ha fatto, vorrebbe ignorare sè stesso per non conoscere la sua colpa; si trova come smarrito nel suo spavento, e gli par di udire una voce che gli grida:

« . . . . . sleep no more!
Machbeth does murder sleep; »

si meraviglia di non aver potuto anch'egli risponder l'Amen con chi fra il sonno lo rispondeva; sente bisogno della benedizione di Dio, ma la parola gli si strozza in gola.

Ed è la coscienza omai che campeggia nel Machbeth dopo l'omicidio, e comunica al suo carattere una terribilità tragica che lo fa così poetico. Machbeth ha « ucciso il sonno »; ei va di sangue in sangue, di delitto in delitto; dopo Duncano vien Banco; è la sua stessa salute che lo spinge ad ucciderlo, perchè, come nota acutamente

il Werder, Banco era più pericoloso di Duncano stesso. Duncano gli ricordava un passato irrevocabile, Banco un avvenire temuto. I suoi figliuoli scampati alla morte costituivano per Machbeth un pericolo certo; bisognava uccidere per non essere ucciso; ed egli non sapeva rassegnarsi ad un regno torbido, incerto, minacciato sempre; il sangue versato gli stava sempre dinanzi alla memoria, ed invano potea scongiurarlo e scuoterselo d'addosso. L'ombra di Banco in mezzo al festino non è che il compendio psicologico della coscienza di Machbeth. Banco era spento ma il suo « spettro » era vivo, minacciante, e continuava a straziare la coscienza di Machbeth. Egli si mette al suo posto nel festino, e gl'impedisce d'assidersi, come più tardi lo caccierà da un trono usurpato col sangue;

« . . . . . The table is full. »

Il suo luogo è occupato, la mensa è piena; ei deve ritirarsi dal convivio, come dovrà ritirarsi dal regno. Non è arbitraria nè fantastica la creazione di Shakespeare. Quello spettro muto, che gronda sangue dalle chiome, e lo guata con l'occhio spento, e gli mette lo spavento in tutte le membra, è la sua coscienza che lo strazia,

che gli attossica le gioie della vita, la coscienza che gli uccide il sonno; è la nemesi eterna che vendica le ingiustizie umane, è la vittima che si fa carnefice dell'iniquo, è la tomba che dischiude i suoi segreti di morte, e sgomenta il malvagio che li credeva sepolti in eterno.

D'allora Machbeth precipita nella propria rovina, e sa che vi precipita; il coraggio stesso che ostenta non è che una forma della sua disperazione; ei si vede perduto, impotente; un pessimismo feroce lo pervade e lo domina, sa il fine miserando che l'aspetta, sente che la vita, già per lui troppo lunga, è caduta, come una foglia arida e gialla;

> « . . . . . . my way of life
> Is fall' n into fear, the yellow leaf. »

Eppure non si lascia domare da nessuna viltà; combatterà contro il suo fato, se non per vincerlo, almeno per soccomber da forte. Ma la coscienza che lo fa disperato è pur quella che lo fa grande tragicamente (1). È una disperazione virile ed alta

---

(1) Cfr. K. Werder Op. cit. pag. 110. « Für sich selbst, ... wird er immer greuelvoller; für uns, poetisch, tragisch, ideal, nach dem Geist des

che sembra impassibile benchè gli dia sangue; è la tempesta ineffabile d'un inferno vivente che gli rugge nella coscienza, eppur non lo smove dalla sua ferrea volontà di ribelle. Omai non si scuote più di nulla, nemmeno della morte di Lady Machbeth; la vita per lui non è che un'ironia di sè stessa, un controsenso comico, un' ombra che cammina. Il pessimismo di qualunque tempo non giunse mai ad una profondità così tragica come nelle parole di Mach-

---

Stückes, wird er immer grösser und menschlicher, wächst uns immer mehr an 's Herz, je elendreifer er wird, je fluchzerschlagener, je wesensöder, je mehr sein Wesen taubt wird in der Vernichtung; denn er selbst ist es, der die Strafe hervorruft aus sich und aus sich selber sie unaufhörlich an sich vollstreckt. Seine seele macht ihm diesen furchtbaren Prozets und vollzieht in unerbittlichster Vollständigkeit das Vernichtungsurtheil an ihm . . . aus diesem Höllenbann nicht herauskommen zu konnen, nicht aus Verhängniss im plump fatalistische Sinne, sondern aus der ureigensten Sucht, aus dem innersten Selbst, aus einem Willen un einer Begier, die dem Göttlichen unerweichbar und undurchdringlich sind, und so masslos elend dadurch, dass sie um dieses unendlichen Jammers willen den Himmel nöthigen könnten, sich ihrer zu erbarmen: das ist Shakespeare 's Machbeth! Dies Räthsel der Menschennatur ist der Inhalt des Stückes ».

beth, in cui compendia nel suo carattere la storia della vita umana.

« To morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life 's but a walking shadow; a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing . . . . »

Or dunque la fatalità che domina Macbeth è la forma del suo carattere, rampolla intimamente ed unicamente da lui, come ben nota il Werder. Il vaticinio delle Streghe, la visione del pugnale, l' ombra di Banco, non sono che simboli della sua coscienza stessa, non ne rappresentano che i diversi aspetti. Eppure anche nel Macbeth c' è sempre un problema della vita che si rivela attraverso la storia d' una vita. La naturalità del dramma che si svolge per intima virtù di leggi psicologiche, e ci mostra la vita qual' è, senza intervento di Dei, è cio che costituisce il dramma romantico creato da Shakespeare.

Ma il poeta inglese non rappresente-

rebbe l'uomo compiuto se non ci aprisse davanti l'abisso della follia, ch'è pur tanta parte della vita. La ragione è un fenomeno molto recente e breve del nostro cervello, ed è più incerta e più pericolosa di quel che si crede. L'organismo facendosi più complesso nell'evoluzione meccanica dei centri nervosi, incontra maggiori ostacoli, e l'equilibrio di quei centri è così mobile che basta una scossa anche lieve a turbarlo. Noi portiamo nei sensi, come nota acutamente il Taine, un'allucinazione latente ch'è lì lì presta a rivelarsi ad ogni istante; la virtù intellettuale che sorge dal profondo del nostro organismo, è come fiaccola agitata dal vento, e può spegnersi d'un tratto. L'equilibrio delle potenze a cui siam giunti attraverso i pericoli immensi degli organi, non rimane saldo che in pochi cervelli; ed anche in questi l'allucinazione è frequente, e più d'una volta le più alte potenze del pensiero che rivelano il genio, portano i germi della follia. Si direbbe, se fosse lecito, che la natura, Penelope eterna, disfaccia nella notte la tela dello spirito fabbricata nel giorno. La demenza vigila ai limitari della nostra ragione, ed or vi si trafora come un nemico occulto, or v'irrompe di subito ed abbatte in un punto la fatica di mille secoli. La storia

del cervello umano è sparsa di rovine, e la ragione che ci fa tanto feroci verso gli esseri che stanno sotto di noi, non è spesso che la forma caduca d'un sogno. Vero è ben: il pensiero costituisce la più vasta e la più salda realtà dell'universo, che in lui si specchia e si fa conscio di sè; vero è ben: l'ideale che l'uomo si va conquistando nei pericoli del tempo, è una somma di energie che si promovono e si fecondano nel tempo eterno, ed ha un valore cosmico per cui l'uomo si congiunge coll'infinito. Ma quanto pochi v'approdano nel mar della vita! quanti naufraghi balestrati per tutte le rive del tempo! di quante vittime si compone un cervello di genio in cui si compendia l'esperienza di tante nazioni! Le leggi dell'evoluzione son leggi scettiche, e non s'arrestano dinanzi alle proteste dell'uomo che presumerebbe di farsi centro delle cose. Nel loro corso portano via le nazioni come la stoppia dei campi; l'iniquità degli oppressori e la ribellione degli oppressi, non le tocca; producono il genio e la follìa, la virtù e la colpa. L'eredità che ci si tramanda cogli organi, e ci dispone il carattere senza di noi e contro di noi, può condurci del pari alla gloria od alle gemonie; può spezzarci l'intelletto come si spezza un vaso inutile, e può

maturarlo alle scoperte d'un di quei veri che rinnovano il mondo. Si direbbe che qualche *vis abdita* si pianti ancora in mezzo alla vita e ne governi le leggi divenute ancelle del caso. Par che il pensiero stesso arrivato dopo cotanti sforzi a dominare le cose, si consumi nella propria impotenza, e che sollevato un istante al sodalizio degli Dei, la nemesi lo cacci da quelle soglie olimpiche e gli aggravi sul capo già troppo superbo il masso di Tantalo. Non è ben certo che il pensiero dell'uomo gli duri eterno e vinca le resistenze dell'universo; non è ben certo che il nostro sole con tutto il corteggio d'astri fraterni, non sia levato dalla sua plaga come una tenda del deserto. Chi sa se la natura non c'inganni, o non sia pur essa un inganno; e ciò che si dice vigilia de' sensi non sia che un sogno venuto su in una notte d'orgia, che va via coi crepuscoli del mattino? Teniamoci stretti alla ragione finchè ci illumina la via della vita; la demenza vi corre per ogni parte, e dietro al suo vessillo ingrossa lo schiamazzìo petulante de' suoi miseri alunni.

Leggendo le tragedie di Shakespeare non puoi così di lieve sottrarti alle tentazioni di qualche demonio scettico che ti frughi l'anima per disperarti di tutto e di tutti.

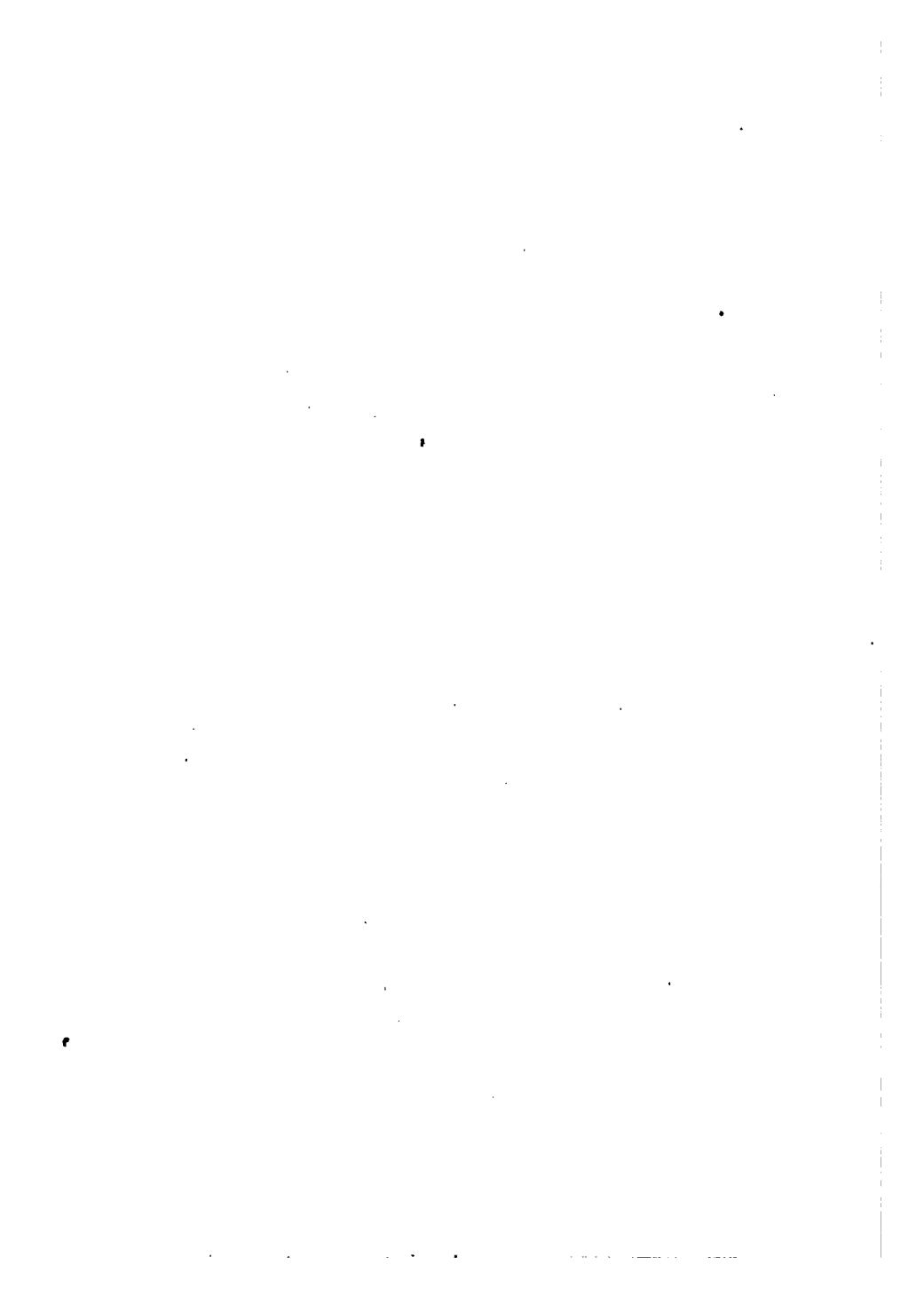
Nessuno prima di lui e dopo di lui rivelò meglio i misteri della follìa nel cervello dell'uomo. Nessuno trovò meglio il linguaggio della ragione disfatta che scherza intorno a sè stessa e ride del proprio disastro. Nessuno scoprì meglio la parola del pazzo a cui tramonta la ragione, e l'umorismo in cui si risolve la tragedia d'una esistenza rotta dal dolore. In Amleto, in Ofelia, in Re Lear, la follìa si manifesta nel riso e nel pianto, nei ruggiti e nei gemiti; e le reliquie della ragione mezzo naufraga errano di qua e di là quasi cercando quel porto che si allontana per sempre.

Lo Shakespeare è il più grande ed il più compiuto dei poeti, perchè rivela le formazioni naturali dell'uomo con una profondità d'intuizioni poetiche a cui nessuno era giunto prima di lui. La rinascenza europea che restituì l'uomo alla natura, produsse il rivelatore del dramma umano. E appunto perchè compiuto egli è scettico; nessun elemento soggettivo trapela mai dai suoi caratteri; egli è impassibile, indifferente, universale, come la natura stessa. Esamina, se ti piace, uno per uno i suoi drammi, e vi troverai l'impersonalità del poeta che si trasfonde nelle sue creazioni, e non si mostra in alcuna; vi troverai sempre la mul-

tiforme ubertà della natura che si nasconde ne' suoi effetti; la spontaneità piena, immediata, e, direi quasi, inconscia, se la riflessione del poeta non fosse parte integrante della sua fantasia creatrice. Nello Shakespeare non hai vestigio di *sentimentalità*, ch'è sempre, più o meno, un ostacolo al pieno svolgimento del dramma; nessuna di quelle confessioni individuali che si sovrappongono ad un carattere, e ne guastano la vivente unità. Se credi di sorprenderlo in qualcuno come in Amleto, ei ti sfugge di mano e cangia aspetto secondo i caratteri; è un Proteo che non si lascia afferrare da nessun Satiro che l'obblighi a rivelarsi. Ei non ha fedi, non dogmi, non morale; credente e scettico ad un punto secondo che si trasferisce nel carattere che ritrae. Le leggende medievali, i terrori dell'oltretomba, ei li converte in simboli di fatti psicologici, e niente più. Cercarvi una fede, un dogma, un'opinione sua, sarebbe impossibile; egli è impervio ad ogni interrogazione che lo sforzi a confessare qualcosa di sè; ei si trasfonde con tutti ma non si ferma e non si concede a nessuno. Ei guarda la vita com'è fuori di lui non come la pensa in sè stesso. Anch'egli interroga la sfinge dell'essere con Amleto, buffoneggia con

Falstaff; rugge e piange di gelosia con Otello, e sente con Re Lear la demenza che gli scoppia per ogni vena; discende con Jago, artista satanico, nei gironi più cupi del male, e sorprende in Calibano la bestialità del selvaggio; in Ofelia, Desdemona, Giulietta, Cordelia, Miranda, Imogene, discopre i dolci pensieri del pudore e dell'amore, ed in Cleopatra i voluttuosi languori della morte. Ei riproduce gli aspetti diversi della vita senza lasciarvi nessun vestigio proprio; va per tutti i meandri più reconditi del pensiero e del sentimento ma non vi si perde; si china sugli abissi dell'essere, gl'interroga e poi vi scherza intorno perchè ne comprende il nulla. Shakespeare è un *divin bateleur*, come lo chiama argutamente lo Cherbuliez. La scienza che s'affatica sugli stessi problemi, non arriverà forse giammai alla pace suprema e forte di questo poeta che li dominò coll'ironia del suo genio.

III.

GÖTHE

La rivelazione scettica della vita che si trova nei drammi di Shakespeare, non basta a comprenderne tutto il valore; e la rinascenza europea se non si fosse compiuta in un concetto più alto, non avrebbe vinto il medioevo che in parte. L'impassibilità del genio che guarda le cose dalle cime del suo tempio sereno, senza commoversi del mistero che sormonta sempre le conquiste della ragione scientifica, non basta a redimerci nel vero, e sovratutto non basta a rinnovare la coscienza in un sentimento più virile e più fecondo della vita stessa. La sfinge è lì sempre colle sue interrogazioni superbe; e finchè non sap-

piamo risponderle, finchè l'uomo in vece di oltrepassare il problema, non vi si pianta dinanzi sforzandone il segreto, non iscoprirà il valore cosmico della vita, e non comprendendo le leggi del pensiero storico, si farà trastullo del caso; la vita sarebbe per lui, come per Machbeth, la fiaba d'un idiota, od una breve menzogna di commediante che si pompeggia sulla scèna in un'ora di strepito.

Ma la redenzione nel vero non sarebbe il più grande obbligo dell'uomo, se non fosse possibile di conquistarla per altre vie da quelle che c'insegnò il medioevo. La coscienza non si rinnova uccidendone le potenze o scherzandovi su come d'uno spettacolo vano. Fa d'uopo entrare nel profondo della vita, guardarla ne' suoi aspetti eterni, comprenderne le leggi, rifacendosi in esse e per esse; di là trarre quel vigore efficace che ci guarisca dai morbi ascetici e romantici, e ne fortifichi nella battaglia stessa dell'esistenza cangiandola in una conquista ideale. La redenzione di Dante è oltrepassata per sempre dalla Rinascenza, e le visioni ascetiche che spostano l'uomo nell'oltretomba e cercano in un mondo fuori di lui la libertà che lo redima, si spensero tutte, e nessuna virtù le raccende nel pensiero moderno. L'impas-

sibilità scettica di chi contempla le leggi del mondo senza parteciparvi quasi vi fosse estraneo, senza domandarsi se nel pensiero del mondo v'abbia qualcosa di affine al suo, e se in quelle grandi energie della natura e della storia che la scienza ci rivela, non si trovi una redenzione più larga, più umana, per cui l'uomo si comprende, si conquista, si compie in un valore eterno che lo congiunge col Tutto; non risolve che a mezzo il problema della vita. Noi vogliamo uscire per sempre dalle angoscie romantiche che stancarono l'uomo in domande inutili ed in sogni impossibili; non vogliamo domandare ad un pessimismo falso l'ironia che ci tronchi il dubbio; vogliamo comprender la vita qual'è, colle sue leggi serene, colle sue battaglie sacre, co' suoi divini pericoli. Vogliamo per sempre cacciar via dall'anima nostra ogni tentazione satanica, ogni speranza floscia di paradisi che più non sono, ogni bestemmia stolta di ribellioni che ci consumano senza frutto veruno, perchè ritorcono contro la natura quel pensiero stesso che n'è l'effetto più certo e più divino.

Ecco la redenzione immensa e nuova degli spiriti consociati nello sforzo fecondo e sacro della conquista; la redenzione del Faust, in cui la Rinascenza si compie e s'in-

futura, senza intervento d'Iddii, senza patti satanici, senza rivelazioni romantiche; ma rampolla e cresce dal pensiero stesso convertito in fede del sentimento, che cresce nella vita di tutti, e si propaga nel lavoro di tutti.

Il dramma romantico del FAUST benchè appartenga alla rinascenza europea, tuttavia non è lo stesso del dramma romantico di Shakespeare. Le formazioni storiche di que' poemi sono diverse, perchè diverso è il clima storico in cui si produssero. Le questioni che si potrebbero fare sul Faust sono molte e complesse, nè io intendo certo di risolverle tutte; ma esaminerò quel poema come l'effetto più alto della rinascenza europea che in lui si compie e si corona; giacchè nel Faust non si rivela soltanto l'esperienza psicologica di Göthe, ma l'esperienza dello spirito umano che trova finalmente la sua redenzione in un concetto scientifico delle cose. Anche Göthe, a somiglianza di Dante, vi cerca la libertà dello spirito redento, ma la libertà del Faust rampolla dalla natura e non dall'oltretomba; è libertà umana non ascetica, è coscienza che si afferma tra le rovine del dubbio, e si redime per virtù propria; non è libertà che si concede come un dono di grazia, ma si conquista collo sforzo di tutto l'uomo maturato nel vero.

Le due parti del Faust si compiono insieme, e se tu credi, come fanno alcuni, che il Faust sia nella prima parte, le ragioni filosofiche di quel poema ti sfuggirebbero affatto. Ben è certo che nell'una predomina il dramma e nell'altra il simbolo, ma è certo del pari che il Faust drammatico si integra nel Faust simbolico. È un difetto grave se non vi cerchi che l'arte; ma il poema sarebbe frammento inesplicabile se non vi si contenesse un nuovo concetto della vita, ed un nuovo modo di redimere l'uomo. Chi disse il Faust una bestemmia, una ribellione satanica contro il cielo e contro la terra, un'evaporazione dell'anima che si consuma nel nulla, non ne intese il concetto. La ribellione c'è grande e tragica, la bestemmia satanica vi campeggia in alcune parti; ma ribellione e bestemmia si risolvono in un inno, e quella che ci pareva evaporazione nel nulla, si cangia in glorificazione nell'infinito. Il Faust è un gran dramma romantico. Ma qual forma vi prende il romanticismo? ed in qual modo vi si congiungono le reminiscenze classiche? quei due mondi poetici vi sono sovrapposti l'un l'altro, o congiunti in un organismo vivente e pieno? Le contraddizioni della leggenda medievale come si risolvono in

un carattere moderno che esprime la storia di tre secoli?

Le letterature antiche e moderne, se ben si guardi, non sono che forme prodotte da un clima storico che vi corrisponde; c'è un'embriogenia storica come c'è un'embriogenia fisica; e gli stati diversi per cui passa una letteratura, somigliano ai diversi stati d'un organismo che compendia in sè stesso l'evoluzione della specie. Quando una forma di letteratura non corrisponde allo stato sociale che l'ha oltrepassata, quella forma è destinata a perire, e nessuna virtù d'ingegno può comunicarle la vita che non contiene in sè stessa. Anche qui si manifesta la legge dell'*epigenesi* per cui una letteratura si rinnova con adattamenti più fecondi allo stato intellettuale e morale della società. Il classicismo e il romanticismo non sono due specie stabili che si escludono a vicenda, ma due specie mobili, ed hanno congiunture profonde tra loro tanto che nel classicismo stesso tu trovi elementi romantici e nel romanticismo elementi classici. Euripide è romantico, se lo paragoni ad Eschilo; Lucrezio è romantico, se lo paragoni ad Ennio. Anzi in un poeta medesimo le due forme coesistono, come in Catullo, che per una parte ci dà i poemi della scuola alessandrina, e per

l'altra crea un intermezzo lirico che corrisponde al nuovo stato sociale del suo tempo, ed è romantico verso le fredde imitazioni di Callimaco. Or l'epigenesi d'una forma che meglio s'adatta a' sentimenti nuovi, costituisce quel fenomeno che si dice romanticismo, e che non è proprio d'un solo tempo e d'una letteratura sola, ma è legge organica d'ogni letteratura che contenga in sè stessa la virtù di rinnovarsi in un ideale più alto e più vero. Il dramma di Shakespeare è romantico perchè creò una forma di poesia più complessa e più idealmente vera del dramma classico. C'è sempre una rivoluzione di pensiero in ogni nuova forma poetica; e c'è quindi un romanticismo grande e fecondo, come c'è un romanticismo falso, che in vece di rinnovare il pensiero d'un popolo, ne costituisce un'evoluzione a ritroso. Nel secolo decimonono il romanticismo è un fatto più complesso, ed è segno ed effetto di quella rivoluzione che spostò il centro della vita europea.

Qual'è dunque l'idea dominante del romanticismo europeo, che fu causa a tutte le contraddizioni in cui s'implicò la letteratura moderna?

Il romanticismo nasce dalla ragione stessa che afferma la propria autonomia, e si sot-

trae ad ogni ostacolo che ne freni la libertà; è quindi la conquista piena dell'individuo che si ribella ad ogni dogmatismo di tradizioni impersonali, ereditate per tanti secoli di medioevo; è l'uomo che si propone come un ribelle in faccia alle mille tirannidi del pensiero e della coscienza. Ora in questa ribellione che lo stacca dal passato e da tutti i suoi gioghi, si nasconde un pericolo, cioè l'isolamento individuale, il concentramento soggettivo dell'*Io* solitario e diviso dalla natura e dalla storia. Or questa *soggettività* piena che lo condensa tutto in sè stesso, che non conosce altre norme dal proprio pensiero, se fu conquista fu del pari cagione di danni; perchè l'uomo non si stacca mai impunemente dal passato in cui e per cui s'è prodotto qual'è. La ribellione, in quel caso, diventa fine a sè stessa, mentre non dovrebb'essere che mezzo ad una più alta libertà dell'intelletto e della coscienza. L'uomo si concentra e si chiude in quella soggettività che gli sembra la più grande delle sue conquiste, la sua forza verace, perchè gli pare forza di libertà, si pompeggia nella sua solitudine, e da quella fantastica altezza guarda il passato come un giogo del suo pensiero. Ei presume di cominciare tutto da sè, di misurare le cose

col sentimento che ne ha; rifiuta e sdegna l'eredità dei secoli che gli pare un assurdo perchè non ne intende il valore. Crede di spezzare la catena che lo teneva avvinto ed immobile a tradizioni che più non rispondono al suo tempo, e se ne fabbrica un'altra più dura intorno a sè stesso, e si rinchiude nel mondo del suo pensiero donde invece gli converrebbe di uscire per consociarsi nel pensiero di tutti ch'è appunto la storia a cui si ribella. Ed il pericolo è tanto maggiore che quella ribellione gli pare una conquista, che quell'autonomia del pensiero a cui giunse dopo tanti sforzi e tanti martirii, sia la corona più bella e più santa dell'uomo redento dai gioghi. Non comprende che il pensiero individuale, isolato, soggettivo, non crea nulla di saldo ma si rompe e si consuma nell'impotenza; non comprende che ostinandosi dentro a sè stesso, e staccandosi dalla storia in cui si produce e si nutre, non gli resta che il sogno, cioè una forma di pensiero a cui non corrisponde l'associazione di tutti. Forma esausta, ondeggiante, campata in aria, senza congiunture storiche, senza fecondità, senza avvenire. L'associazione concorde e piena nella vita di tutti, è ciò che costituisce la forza efficace del pensiero moderno. Guai

a chi si recide dalla storia e presume di fare parte da sè, mentre non è che parte del pensiero storico in cui si genera, si matura, si organizza il pensiero dell'individuo.

Il Romanticismo del secolo decimonono affermando la libertà del pensiero e sottraendolo ad ogni giogo di tradizioni, fu progresso vero ed efficace nell'arte; il pensiero moderno più vasto dell'antico non poteva chiudersi eternamente in un mondo oltrepassato per sempre. Bisognava spostare il pomerio dell'arte, rimoverlo a sorgenti più fresche, più larghe, più vive; le rivoluzioni intellettuali, morali, sociali di tre secoli, non potevano lasciare l'arte aggiogata alle tradizioni antiche. Le scoperte della scienza, rivelavano un concetto del mondo che rendeva impossibili alcune forme dell'arte antica. Se dunque la ragione s'era già ribellata ai concetti medievali, e l'universo colle sue leggi scettiche disfaceva dogmi, miti, leggende; disfaceva Dei ed Eroi, tradizioni e fedi d'un mondo fossile; e da quelle ruine sormontava conscio del suo valore infinito il pensiero più grande degli Dei e degli Eroi; conveniva cercare nel pensiero stesso le nuove ragioni dell'arte, e la ribellione alle forme antiche non era demenza di intelletti

frivoli ma necessità dell'evoluzione storica. Il romanticismo era segno ed effetto di quell'evoluzione stessa. È qui la parte originale e feconda di quella scuola che vinse a poco a poco le resistenze feroci della scuola avversa, ed omai domina nella letteratura come domina nella scienza. È la conquista più bella del nostro secolo; quanto s'è fatto di grande e di saldo in cinquant'anni di battaglie ci viene da lei; e senza di lei l'arte boccheggerebbe ancora nei limbi ascetici del medioevo.

Ma quel pensiero che vinse e dominò l'avvenire, se poteva dirsi, ed era, simbolo di progresso in quanto si distaccò dal classicismo che ne soffocava ogni ardita iniziativa di moti; diventò per contrario simbolo di regresso quando quella ribellione del pensiero si fermò dentro sè stessa, invece di compiersi nella storia in cui e per cui si moltiplica e s'infutura. Ribellarsi ai gioghi del passato sta bene, purchè la ribellione non diventi fine a sè stessa, e non si congeli e non si maceri in uno sforzo superbo contro le leggi eterne dell'essere. In quel caso tu hai il romanticismo falso che fu l'una delle piaghe più intime e più dolorose dell'arte moderna, di cui ci rimangono ancora le cicatrici, come avanzi d'un morbo che ci corrose per

tanti anni le più alte virtù del pensiero fatto impotente nella sua ribellione stessa che dovea rinnovarlo nell'associazione concorde di tutti.

Guai a chi è solo, guai a chi si chiude in quella soggettività superba che gli tronca i nervi alle grandi creazioni. Ei si disfà miseramente nella propria coscienza, invece di rifarsi e di rifecondarsi nella coscienza della storia ch'ei non comprende; ei trova l'impotenza, e con essa quel tetro corteggio di sentimenti in cui la vita s'intorbida e si avvelena. Crede che il mondo non sia che il riflesso del suo pensiero, e riduce l'infinito a quella picciola parte ch'ei ne sente; crede che la vita sia tutta lì, nel suo sogno, crede di conquistar l'universo, e invece non ne stringe che l'ombra (1). E siccome quella vita fantastica non lo sazia, o ricasca nella rassegnazione ascetica, o vi si ribella contro come ad una conquista vana. Confonde il suo sogno d'infermo con l'ideale ch'è il frutto più sano e più divino dell'essere, appunto perchè rampolla da tutte l'energie della vita; anzi

(1) Cfr. H. Taine. *Les origines de la France contemporaine*. Paris 1876, T. I, pag. 352 seg. — Kuno Fischer. *Die Selbstbekenntnisse Schillers*. Leipzig, 1868, pag. 11 seg.

l'ideale stesso non è che un'energia in cui e per cui la vita si compie e si corona; energia che vien dall'infinito di cui è parte e ritorna all'infinito, piena e feconda di tutte le virtù conquistate nel tempo; energia che santifica la vita proponendole un campo eterno a' suoi sforzi; che non ribella l'uomo alla natura ma la cresce e la moltiplica in sè stesso e negli altri; non lo divide dalla storia perchè sa che il suo pensiero si forma e si nutre in lei e per lei. Il romanticismo falso deriva appunto da un concetto falso dell'universo, e rivela lo stato intellettuale d'un cervello spostato dal suo centro verace ch'è la storia; contiene dentro sè stesso il pensiero invece di espanderlo nella vita del Tutto. Dall'impotenza in cui si trova il romantico deriva quello stato fantastico, inquieto, affannoso in cui si divora e si strugge; quello strazio psicologico che lo tien sospeso fra due mondi impossibili, quel pessimismo cupo in cui si termina sempre un ideale falso della natura e della storia.

Il Faust di Göthe contiene ed esprime le parti vere e le false del romanticismo europeo; è l'affermazione più vasta e più compiuta dei pericoli e delle conquiste del pensiero moderno; e rivela da una parte l'impotenza del pensiero isolato e sogget-

tivo che si fa centro alle cose, e dall'altra l'efficacia del pensiero storico che si consocia alla vita, e si redime nell'energia dell'azione maturata nel vero.

La leggenda di Faust nelle sue parti medievali fu rimaneggiata dal Göthe che l'adattò a poco a poco ai diversi stati del suo pensiero; il mago nelle sue trasformazioni fu analizzato stupendamente da Kuno Fischer; nè io ripeterò quello che l'illustre professore ha detto sì bene (1). Nel poema di Göthe il Faust è diventato moderno; le rivoluzioni di tre secoli lo cangiarono dai primi concetti; ma nella leggenda c'è sempre una ribellione dell'uomo che vuol dominar la natura e farsi centro alla vita. Ma è appunto in questa ribellione immensa di Faust il pericolo della redenzione che cerca, e l'impotenza che lo lega e lo intrica in sè stesso, senza espandersi nelle cose, e fecondare la sua attività in un ideale che vi corrisponda, ed in cui l'attività stessa si esalti e si compia. Quel monologo che esprime le parti più profonde del suo spi-

---

(1) Cfr. Kuno Fischer. *Göthes Faust nach seiner Entstehung und Composition.* Stuttgard, 1887, pag. 21-75. Vedine specialmente i Capitoli secondo, terzo e quarto.

l'altra crea un intermezzo lirico che corrisponde al nuovo stato sociale del suo tempo, ed è romantico verso le fredde imitazioni di Callimaco. Or l'epigenesi d'una forma che meglio s'adatta a' sentimenti nuovi, costituisce quel fenomeno che si dice romanticismo, e che non è proprio d'un solo tempo e d'una letteratura sola, ma è legge organica d'ogni letteratura che contenga in sè stessa la virtù di rinnovarsi in un ideale più alto e più vero. Il dramma di Shakespeare è romantico perchè creò una forma di poesia più complessa e più idealmente vera del dramma classico. C'è sempre una rivoluzione di pensiero in ogni nuova forma poetica; e c'è quindi un romanticismo grande e fecondo, come c'è un romanticismo falso, che in vece di rinnovare il pensiero d'un popolo, ne costituisce un'evoluzione a ritroso. Nel secolo decimonono il romanticismo è un fatto più complesso, ed è segno ed effetto di quella rivoluzione che spostò il centro della vita europea.

Qual'è dunque l'idea dominante del romanticismo europeo, che fu causa a tutte le contraddizioni in cui s'implicò la letteratura moderna?

Il romanticismo nasce dalla ragione stessa che afferma la propria autonomia, e si sot-

An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt;
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so
vergebens! »;

e poi si tormenta nei languori di una sete più acuta. La protesta magnanima gli rugge per ogni vena, si risolleva contro la propria impotenza, vuol abbattere le custodie troppo brevi dello spirito, e domanda alla morte la libertà che non trova nella vita.

In quel monologo c'è tutto Faust, colle sue contraddizioni, coi suoi abbattimenti, col suo ideale che persegue attraverso le vie della morte stessa. È lo spirito prometeo che rugge nelle rivoluzioni di tre secoli in ciascheduno di noi; è l'uomo moderno non giunto ancora a conquistar la sua libertà redentrice, perchè la cerca nel pensiero concentrato in sè stesso, misurando le cose da ciò ch' ei ne sente. Da indi l'impotenza dei suoi sforzi, da indi la disperazione, da indi l'imperio di Mefistofele che lo gitta fuor dalle vie della natura, e lo ammalia colle visioni sataniche d'una vita impossibile. La natura verso cui si distende con l'ardor del desiderio, non è che la forma fantastica dell'egoismo; l'infinito ch' ei vorrebbe tenere stretto fra le sue mani, è un falso miraggio che

col sentimento che ne ha; rifiuta e sdegna l'eredità dei secoli che gli pare un assurdo perchè non ne intende il valore. Crede di spezzare la catena che lo teneva avvinto ed immobile a tradizioni che più non rispondono al suo tempo, e se ne fabbrica un'altra più dura intorno a sè stesso, e si rinchiude nel mondo del suo pensiero donde invece gli converrebbe di uscire per consociarsi nel pensiero di tutti ch'è appunto la storia a cui si ribella. Ed il pericolo è tanto maggiore che quella ribellione gli pare una conquista, che quell'autonomia del pensiero a cui giunse dopo tanti sforzi e tanti martirii, sia la corona più bella e più santa dell'uomo redento dai gioghi. Non comprende che il pensiero individuale, isolato, soggettivo, non crea nulla di saldo ma si rompe e si consuma nell'impotenza; non comprende che ostinandosi dentro a sè stesso, e staccandosi dalla storia in cui si produce e si nutre, non gli resta che il sogno, cioè una forma di pensiero a cui non corrisponde l'associazione di tutti. Forma esausta, ondeggiante, campata in aria, senza congiunture storiche, senza fecondità, senza avvenire. L'associazione concorde e piena nella vita di tutti, è ciò che costituisce la forza efficace del pensiero moderno. Guai

nito, per vedere se di là gli arrivi la speranza che di qua l'abbandona. L'inno ch'ei canta a sè stesso alzando la tazza di morte ha qualcosa di sacro e di solenne, come una voce che giunga dai campi eterni.

« Ins hohe Meer werd' ich hinausgewiesen,
Die spiegelfluth erglänzt zu meiner Fützen
Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag,
Ein Feuerwagen schwebt auf leichten schwingen
An mich heran! Ich fühle mich bereit
Auf neuen Bahn den Æther zu durchdringen
Zu neuen sphären reiner Thätigkeit . . »

. . . .

. . . .

« Der letzte Trunk sei nun mit ganzer Seele
Als festlich hoher Gruss, dem Morgen zugebracht. »

La natura creatrice di gioia sana e feconda, ei non la sente che a rari intervalli; ed allora si rinfresca in una gioventù di spirito, e si riposa nel suo grembo sereno, ed esulta nella dolce comunione degli esseri. Ma poi sospinto da una forza perversa, si annega nelle visioni fantastiche della magia e nelle orgie sataniche di Walpurgi. Nel Faust v'è un alternarsi di due sentimenti della natura che lo scindono in due parti repugnanti fra loro. Egli anela verso una natura vaga ed ar-

cana, fuggente in una lontananza eterna da lui; natura campata in aria, che gli sta sospesa dinanzi come un sogno magico, impalpabile, in cui si commove; ed una natura prodotta da visioni sataniche, tumultuante, abbagliante di splendori fatui, di voluttà dolorose e convulse; che confonde i sensi in un ribrezzo tragico, che gli crea nel petto una irrequietezza molesta, una sete non mai sazia, che lo esalta in una vertigine infinita per entro a cui si aggira senza tregua, e da cui si risveglia come da sogno torbido ed acre. Faust si sposta in due mondi, e sente nel suo petto « due anime » l'una delle quali vorrebbe dividersi dall'altra:

> « Zwei Seelen wohnen ach! in meiner Brust,
> Die eine will sich von der andern trennen. »

Ma irrompe con troppo d'impeto nella vita per comprenderne il senso; ei sforza l'impossibile con rabbia sfrenata di sentimento; ed invece di conquistarsi la libertà dello spirito ricasca in una servitù detestata; si gitta cupidamente nell'abisso, e l'abisso lo porta via come una preda.

Ora ciò che lo fa impotente ne' suoi sforzi, è appunto il suo pensiero in cui si concentra, ed a cui solo domanda la re-

tanti anni le più alte virtù del pensiero fatto impotente nella sua ribellione stessa che dovea rinnovarlo nell'associazione concorde di tutti.

Guai a chi è solo, guai a chi si chiude in quella soggettività superba che gli tronca i nervi alle grandi creazioni. Ei si disfà miseramente nella propria coscienza, invece di rifarsi e di rifecondarsi nella coscienza della storia ch'ei non comprende; ei trova l'impotenza, e con essa quel tetro corteggio di sentimenti in cui la vita s'intorbida e si avvelena. Crede che il mondo non sia che il riflesso del suo pensiero, e riduce l'infinito a quella picciola parte ch'ei ne sente; crede che la vita sia tutta lì, nel suo sogno, crede di conquistar l'universo, e invece non ne stringe che l'ombra (1). E siccome quella vita fantastica non lo sazia, o ricasca nella rassegnazione ascetica, o vi si ribella contro come ad una conquista vana. Confonde il suo sogno d'infermo con l'ideale ch'è il frutto più sano e più divino dell'essere, appunto perchè rampolla da tutte l'energie della vita; anzi

(1) Cfr. H. Taine. *Les origines de la France contemporaine*. Paris 1876, T. I, pag. 352 seg. — Kuno Fischer. *Die Selbstbekenntnisse Schillers*. Leipzig, 1868, pag. 11 seg.

l'ideale stesso non è che un'energia in cui e per cui la vita si compie e si corona; energia che vien dall'infinito di cui è parte e ritorna all'infinito, piena e feconda di tutte le virtù conquistate nel tempo; energia che santifica la vita proponendole un campo eterno a' suoi sforzi; che non ribella l'uomo alla natura ma la cresce e la moltiplica in sè stesso e negli altri; non lo divide dalla storia perchè sa che il suo pensiero si forma e si nutre in lei e per lei. Il romanticismo falso deriva appunto da un concetto falso dell'universo, e rivela lo stato intellettuale d'un cervello spostato dal suo centro verace ch'è la storia; contiene dentro sè stesso il pensiero invece di espanderlo nella vita del Tutto. Dall'impotenza in cui si trova il romantico deriva quello stato fantastico, inquieto, affannoso in cui si divora e si strugge; quello strazio psicologico che lo tien sospeso fra due mondi impossibili, quel pessimismo cupo in cui si termina sempre un ideale falso della natura e della storia.

Il Faust di Göthe contiene ed esprime le parti vere e le false del romanticismo europeo; è l'affermazione più vasta e più compiuta dei pericoli e delle conquiste del pensiero moderno; e rivela da una parte l'impotenza del pensiero isolato e sogget-

tanti anni le più alte virtù del pensiero fatto impotente nella sua ribellione stessa che dovea rinnovarlo nell'associazione concorde di tutti.

Guai a chi è solo, guai a chi si chiude in quella soggettività superba che gli tronca i nervi alle grandi creazioni. Ei si disfà miseramente nella propria coscienza, invece di rifarsi e di rifecondarsi nella coscienza della storia ch'ei non comprende; ei trova l'impotenza, e con essa quel tetro corteggio di sentimenti in cui la vita s'intorbida e si avvelena. Crede che il mondo non sia che il riflesso del suo pensiero, e riduce l'infinito a quella picciola parte ch'ei ne sente; crede che la vita sia tutta lì, nel suo sogno, crede di conquistar l'universo, e invece non ne stringe che l'ombra (1). E siccome quella vita fantastica non lo sazia, o ricasca nella rassegnazione ascetica, o vi si ribella contro come ad una conquista vana. Confonde il suo sogno d'infermo con l'ideale ch'è il frutto più sano e più divino dell'essere, appunto perchè rampolla da tutte l'energie della vita; anzi

(1) Cfr. H. Taine. *Les origines de la France contemporaine*. Paris 1876, T. I, pag. 352 seg. — Kuno Fischer. *Die Selbstbekenntnisse Schillers*. Leipzig, 1868, pag. 11 seg.

l'ideale stesso non è che un'energia in cui e per cui la vita si compie e si corona; energia che vien dall'infinito di cui è parte e ritorna all'infinito, piena e feconda di tutte le virtù conquistate nel tempo; energia che santifica la vita proponendole un campo eterno a' suoi sforzi; che non ribella l'uomo alla natura ma la cresce e la moltiplica in sè stesso e negli altri; non lo divide dalla storia perchè sa che il suo pensiero si forma e si nutre in lei e per lei. Il romanticismo falso deriva appunto da un concetto falso dell'universo, e rivela lo stato intellettuale d'un cervello spostato dal suo centro verace ch'è la storia; contiene dentro sè stesso il pensiero invece di espanderlo nella vita del Tutto. Dall'impotenza in cui si trova il romantico deriva quello stato fantastico, inquieto, affannoso in cui si divora e si strugge; quello strazio psicologico che lo tien sospeso fra due mondi impossibili, quel pessimismo cupo in cui si termina sempre un ideale falso della natura e della storia.

Il Faust di Göthe contiene ed esprime le parti vere e le false del romanticismo europeo; è l'affermazione più vasta e più compiuta dei pericoli e delle conquiste del pensiero moderno; e rivela da una parte l'impotenza del pensiero isolato e sogget-

stofele con Faust; come il patto satanico della leggenda medievale sia rotto e vinto contro il tentatore, e la redenzione siasi compiuta per la virtù di Faust che la produce in sè stesso. Mefistofele e Faust son due grandi ribelli, ma la ribellione di Mefistofele è fine a sè stessa; la ribellione di Faust si risolve nell'attività creatrice di fede nell'avvenire; Mefistofele è spirito che nega sempre, che nega tutto, che nega perchè non intende il valore della vita; e l'ironia costituisce la forma del suo pessimismo satanico. Egli si dice:

« . . . . . . ein Theil von jener Kraft
Die stets das Böse will . . . . »
. . . .
. . . .
« Ich bin der Geist der stets verneint.
Und das mit Recht: denn all was entsteht
Ist werth dass es zu Grunde geht.
Drum besser wär's das nichts entstünde;
So ist denn alles, was ihr sünde
Zerstörung, Kurz das böse nennt,
Mein eigentlich Element . . . . »

Faust nega pur esso, maledice pur esso la vita, ma l'ironia che gli spunta sul labbro gli muor in una lagrima; nel suo pessimismo si trova il dolore delle cose, ed

è tragico, perchè il sentimento si ribella sempre alla sua ragione; quell'ideale ch'ei cerca inutilmente per tutte le vie della vita e che uccide come un sogno impossibile, gli ricresce, ogni tanto, nella sua coscienza di scettico, e gli lascia un solco profondo di spasmi intellettuali da cui non può dislegarsi. È una sete che gli stravena, per così dire, dall'anima irrequieta ed ardente; nessuno studio lo sazia, nessuna voluttà lo sbrama, nessun ideale gli colma il vuoto del cuore. Eppur ne porta in sè stesso le primizie più certe; in quella febbre che lo divora, in quei dubbii in cui si rode, in quel pianto che versa, in quella disperazione che gli scoppia dall'anima, tu vedi i segni della redenzione vicina. Ei non s'adagia nel suo dubbio ma vi repugna; non si pompeggia nel suo pessimismo come in un manto superbo, ma schiude gli spiragli divini del sentimento, e si riattuffa in que' sogni che pria detestava; gli dà sangue la piaga profonda che lo cova e lo consuma. Per ciò la sua ribellione è una idealità spostata che scoprirà più tardi la via di redimersi. E quando Faust ritrova finalmente il suo centro non nel proprio pensiero ma nel pensiero del mondo, non nella sua soggettività romantica e falsa ma nell'attività dell'esperienza

umana; quando s' accorge e sente che il pensiero non è sogno campato in aria ma gruppo di energie feconde che si dilatano nell' infinito vivente, allora comprende d'essere sano e rifatto nel vero; si comprende uomo fra gli uomini. La tentazione satanica non ha più senso, a Mefistofele scappa di mano la preda, ed invece dell' ironia che distrugge, hai l' inno che canta l'ascensione degli esseri simboleggiata nella gran scena che termina la seconda parte del Faust; in cui, come nota lo Schnetger (1), tu vedi una schiera di spiriti amanti che si sostengono insieme per salire sempre più in alto. È una specie di sinfonia lirica le cui note si perdono nell' infinito; è un paradiso che somiglia a quello di Dante, se badi alle leggende usate dal poeta tedesco; ma tra l' uno e l' altro c' è di mezzo la rivoluzione della rinascenza moderna. Il paradiso di Dante è quello della teologia medievale, quello di Göthe è il paradiso simbolico dell'uomo che ascende ad una vita più idealmente vera nell' infinito; è il paradiso dei forti che conquistano la redenzione collo sforzo eterno

---

(1) Cfr. Shröer. Op. cit. T. II, pag. 398. Cfr. la Nota.

dell'umane energie consociate nella libertà dello spirito.

Che se guardi il Faust come creazione d'arte, non vi troveresti l'unità organica come nei drammi di Shakespeare. È un carattere pieno di contrasti come Amleto, ma non forma vivente in cui si risolvano le diverse parti di cui si compone. Göthe compendia nel Faust l'esperienza propria; or quell'esperienza si dilunga troppo, ed esprime i cangiamenti più profondi che in tanto intervallo d'anni si compirono nel suo genio. C'è un po' del Werther, un po' del Prometeo, un po' di Spinosa, in quel carattere d'uomo così trasmutabile e così complesso; c'è il dramma d'una coscienza e c'è il simbolo d'una filosofia; c'è la ribellione e la rassegnazione. Tu vi sorprendi gli effetti di quell'età procellosa della vita germanica, del *Drang und Sturm,* in cui si affrontavano i problemi intellettuali, morali e sociali, colla furia di chi vuol comprender tutto. Ma l'unità del carattere non v'è piena; e fra le diverse parti si lasciano vedere le congiunture che non riuscirono a cancellarsi in quella complessità di figura. Tra il Faust drammatico ed il Faust simbolico c'è discontinuità che l'arte del poeta non tolse via; paiono due forme sovrapposte l'una all'altra; nè

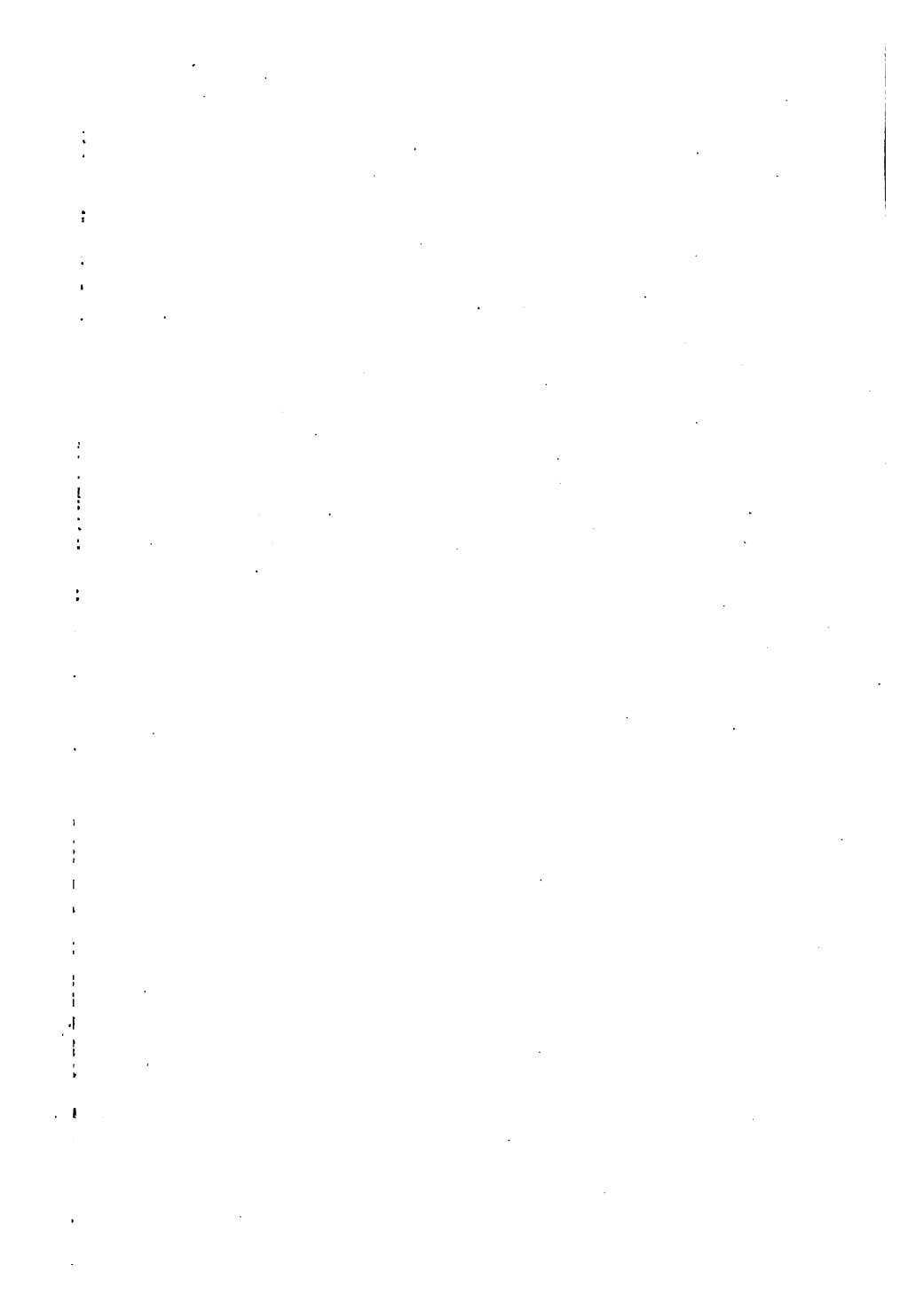
si comprende in qual modo si produca la rivoluzione psicologica che sposta Faust da uno stato in un altro. È un difetto grave; l'idealità del simbolo e l'idealità del dramma son due cose diverse; nè l'una si produce dal pieno esplicamento dell'altra; l'unità quindi è spezzata, e nessuna virtù di genio può ristorarne il danno.

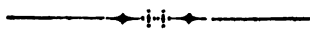
Mefistofele e Margherita son caratteri viventi, il Faust è smezzato fra due parti che si sovrappongono insieme senza congiungersi. La riflessione terribile ed acre che discopre il *Nulla del Tutto,* si trova in Mefistofele; l'inconscio di un'anima semplicetta su cui non passò l'ombra del dubbio e le angosce del pensiero, si trova in Margherita. Due creazioni del genio di Göthe che formeranno sempre la maraviglia dei secoli. Nessuna letteratura antica e moderna ci ritrasse, come fa Göthe, nella sua Margherita, l'amore che si concede senza perdervi il suo pudore, e converte la colpa in un più alto sentimento che la santifica nell'espiazione; nessuna letteratura drammatizzò un carattere satanico con più verità con più potenza. Ma la stessa Margherita diventa un simbolo; la peccatrice inconscia della prima parte del Faust, si cangia nell'eterno femmineo della seconda. Nel Mefistofele stesso

trapela più d'una volta il simbolo che ne corrompe la verità drammatica. Anche l'Elena è più simbolo che forma vivente, e le sue relazioni con Faust non sono drammatiche; l'Euforione che nasce dal loro connubio, accusa un intendimento estetico troppo palese, per cercarvi altra cosa che una fantasia lirica.

Nel suo paradiso i simboli medievali nascondono un pensiero filosofico del poeta, ma non lo contengono. Di sotto a quell'ascensione di cori devoti, di sotto a quelle schiere angeliche volanti nel cielo, di sotto a quei dottori serafici, a quelle penitenti contrite, senti qualcosa di moderno che vi mette il poeta. È il paradiso del panteismo, come lo vagheggiava Göthe, non la « candida rosa » del paradiso di Dante; non gli amori angelici che danzavano intorno a Maria, nella « gran cena », di cui Cristo era agnello. La redenzione di Dante è ascetica, la redenzione di Göthe è umana; l'una si compie per virtù della grazia, l'altra per virtù della natura; l'una si dona, l'altra si conquista; l'una appartiene al medioevo, l'altra alla Rinascenza.

Noi moderni siamo con Faust ma con Faust redento nell'attività che lo sottrae per sempre ad ogni concetto falso della natura e della storia. L'avvenire vedrà quel

mondo vagheggiato da Faust, vedrà lo spirito restituito a sè stesso e congiunto colla vita dell'universo; vedrà la terra santificata dal lavoro concorde di tutti; vedrà le vecchie Sibille dell'ignoranza cacciate dal tripode, e collocata in lor luogo la scienza rivelatrice del vero, educatrice di virtù morali e sociali, legislatrice serena della giustizia. Benedetto quel giorno, e benedetti coloro che lo affretteranno coll'attività dello spirito! Allora anche noi gli diremo con Faust: Fermati, sei così bello!

ALTRE PUBBLICAZIONI

DELLA STESSA DITTA EDITRICE

G. TREZZA

STUDI CRITICI. Volume in-12, 1877, pag. 333 . L. 4.—
NUOVI STUDI CRITICI. Volume in-12, pag. 298 » 4.—
CONFESSIONI D'UNO SCETTICO. Lettere. Volume in-16. . . . . » 2.—
S. PAOLO. Volume in-12 . . . . » 2.—
LE RELIGIONI E LA RELIGIONE. Volume in-12 » 2.50
SAGGI POSTUMI. Volume in-12 . . . . » 3.—
SCIENZA E SCUOLA. Volume in-12 . . . . . . » 1.25
GIUSEPPE GARIBALDI. Discorso. Opusc. in-12 . » —.50

AUTORI DIVERSI

Aleardi A. — Epistolario con un' Introduzione del prof. G. Trezza. Vol. in-12, 1879 . . . L. 5.—
Belviglieri C. — Scritti storici. Vol. in-12, 1882 » 4.—
Bertini P. — Tutto pel meglio. Racconto. Vol. in-12, 1879 . . . . » 3.—
Fioretto G. — L'amore nella via e nella lirica italiana dei primi secoli dopo il mille. Vol. in-12, 1881 . . . . » 1.50
Guerzoni prof. **G.** — Il terzo Rinascimento. Corso di letteratura italiana dato nella R. Università di Palermo. II edizione. Vol. in-12 di pagine 560 » 4.50
— Il primo Rinascimento. Vol. in-12 di pag. 220 » 3.—
Patuzzi G. L. — Poesie d'autori contemporanei raccolte per le scuole e per le famiglie. Vol. in-12, 1882. . . . . » 4.—
— Della lingua e dello stile. Manuale per le scuole secondarie maschili e femminili. II. edizione corr. ed aumentata. Vol. in-12. . . . . » 2.25

CE

4.—
4.—

2.—
2.—
2,50
.—
.25
50